



ISSN 0208—2551

5'2000

МАСТАЦТВА





Свенска-Пячэрская ікона Багародзіцы. Дзень ушанавання іконы — 3 (16) мая.
Напісана прападобным Алімпіем, пячэрскім ікананісцам,
па просьбе чарнігаўскага князя Рамана Міхайлавіча.

Галоўны рэдактар
Аляксей
ДУДАРАЎ.

Рэдакцыйная
калегія:
Юрась
БАРЫСЕВІЧ,
Вячаслаў
БАЙТКЕВІЧ,
Людміла
ГРАМЫКА,
Арцольд
МІХНЕВІЧ,
Таццяна
МУШЫНСКАЯ,
Дзмітрый
ПАДБЯРЭЗСКІ
(намеснік
галоўнага
рэдактара),
Вячаслаў
ПАЎЛАВЕЦ,
Уладзімір
РЫЛАТКА,
Анатоль
СМОЛЬСКІ
(намеснік
галоўнага
рэдактара),
Рычард
СМОЛЬСКІ,
Уладзімір
ТОЎСЦІК,
Валянціна
ТРЫГУБОВІЧ.

Адрас рэдакцыі:
220029, Мінск,
вул. Чыцерына, 1.
Тэл.: 289-34-67,
289-34-68.

Разліковы рахунак
Дзяржаўнага
прадпрыемства
"Дом прэсы"
№ 3031202930019
у Славянскім
аддзяленні
Белбизнесбанка
г. Мінска, код 834
(часопіс
"Мастацтва").

Дзяржаўнае
прадпрыемства
"Дом прэсы"
Дзяржаўнага
камітэта
Рэспублікі
Беларусь па друку.

© "Мастацтва",
2000.

Выдаецца
са студзеня
1983 года

МАСТАЦТВА

№ 5 (209) май 2000

Алена ЯСКЕВІЧ

КУЛЬТУРАЛОГІЯ

Генезіс старабеларускага ўплыву

ОПЕРА

**Тамара Ніжнікава:
"На сцэне адчуваеш сябе шчаслівай..."**

МУЗЫКА

Анастасія САПРАНКОВА **10 "Маленькі хор — гэта суперхор!"**

Святлена НЕМАГАЙ

**Нотная скарбніца нявіжскага
фарнага касцёла**

Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКІ,
Дзь. МУХАВЕЦ,
Зінаіда НЕСЦЯРОВІЧ

Дыскаграфія

Алесь ТУРОВІЧ

ЭКРАН

Як выратаваць 20000 чалавек

Максім ЖБАНКОЎ

Механіка тэлевізійных навінаў

Юрась БАРЫСЕВІЧ

Пошук у Інтэрнеце

Сяргей КЛЯЦОЎ

МУЗЕІ І КАЛЕКЦЫІ

**Лошыцкі муштабель, або
Лошыцкая ідылія**

Таццяна МУШЫНСКАЯ

БАЛЕТ

"Эсмеральда" — прэм'ера ці падзея?

Уладзімір КАЗЛОЎ,
Уладзімір ПАРФЯНОК

МАСТАЦКАЕ ФОТА

**Метафізіка жыцця і метафізіка
фатаграфіі Станіслава Ігнацы Віткевіча**

Нэлі БЕКУС-ГАНЧАРОВА

Фотаапавяданні Паўла Жака

Ірына СЫЧОВА

ВЫЯЎЛЕНЧАЕ МАСТАЦТВА

Валенцій Ваньковіч. Новыя знаходкі

Валянціна ТРЫГУБОВІЧ

З Багданава — у вялікі свет

Таццяна ВАЛОДЗІНА

НАРОДНАЯ ТВОРЧАСЦЬ

Спадніца

Галіна БАГДАНАВА

РЭЦЭНЗІІ

Таямніцы нашага побыту

ПАДЗЕІ, ФАКТЫ, ІНФАРМАЦЫЯ

Хроніка мастацкага жыцця

Summary

Старонкі календара: чэрвень 2000

Наш
Internet адрас:
www.ibamedia.com.

Тэхнічная
падтрымка
старонкі
ДОСТУПНО НА
ibamedia
www.ibamedia.com

На першай старонцы
вокладкі:
сцэна з балета
"Эсмеральда"
ў Нацыянальным
тэатры балета
Беларусі.
Эсмеральда —
Вольга Гайко.
Фота Васіля
Майсяёнка.

Генезіс старабеларускага ўплыву

Алена ЯСКЕВІЧ

**Спрадвечная
Ахоўніца
Беларусі**

Станаўленне старабеларускай кніжнасці адбывалася ва ўзаемадзейненні з вызначальнай лініяй генетычна роднасных паўднёваславянскіх уплываў, міжнацыянальных запазычанняў з памежных этнічна блізкіх культур. Незакрытасць беларускай культуры (у прыватнасці мовы) С.М.Прохарава¹, услед за Я.Ф.Карскім, спасылаючыся на знакамітую "тэорыю хваляў" Іаганеса Шмідта, тлумачыць уласцівасцю нацыянальнай культуры не толькі актыўна адгукання на ўплывы, але і арганічна пераўтвараць іх ды пры гэтым — выпрацоўваць механізм уплываў уласных. Такая адметнасць старабеларускай культуры была абумоўлена спецыфікай сярэднявечага хрысціянства, якое ва ўмовах місіянерскага характару свайго пашырэння пранізвала ўплывы пісьменстваў як роднасных, так і аддаленых этнасаў. Сярэднявечны чалавек быў перакананы, што ўсе народы былі калісьці адзіным прадкам, але падзяліліся толькі праз вавілонскае стоўпатварэнне. Натуральна, таму ўвесь свет хрысціянскіх культур успрымаўся як адзінае непадзяльнае цэлае.

Феномен старабеларускага ўплыву абгрунтоўвае канцэпцыя дрыгавіцкага паходжання сучасных балгарскіх плямёнаў, прапанаваная М.В.Доўнар-Запольскім і падмацаваная М.М.Грынчыкам. Праблема дунайскага, паўднёвага арэала славян была закранута таксама ў дакладзе В.У.Мартынава "Пра-радазіма славян: лінгвістычная верыфікацыя" (Мн., 1998. С. 3) на XII Міжнародным кангрэсе славістаў у Кракаве. У артыкуле з нагоды 120-годдзя вызвалення Балгарыі консул Васіл Петкаў зазначаў, што "прота-балгары ў IV стагоддзі жылі на поўнач ад Каўказскіх гор і належаў да цюркскіх этналінг-



вiстычнай групы, а мова іх была блізкая да мовы гунаў, хазараў і авараў; з цягам часу яны змяшаліся з аланамі і сарматамі — плямёнамі індаеўрапейскага паходжання. Дзяржаўнае аб'яднанне, вядомае ў гісторыі пад назвай "Вялікая старажытная Балгарыя" (існавала на Доне з канца VI ст. да 660 г.), пасля смерці хана Курбата распалася пад ударамі хазараў. Значная частка протабалгараў пад кіраўніцтвам сыноў Курбата — Аспаруха і Кубера — рушыла ў басейн Дуная. Другая група на чале з Альцэкам дайшла да сучаснай Паўночнай Італіі. Хан Аспарух з 250-300-тысячным войскам захапіў дзяржаву Сямі славянскіх плямёнаў у нізоўі Дуная і стварыў перша-

пачатковае ядро новай дзяржавы — Балгарыі. Тутэйшыя славяне паступова асімілявалі протабалгараў².

У якасці племені-асімілятара, як лічыць М.М.Грынчык, выступіла племя дрыгавічоў, якое апынулася ў V стагоддзі на берагах Эгейскага мора (падчас вялікага перасялення народаў, у раёне Салонік (Салунія))³.

Протабеларускую (дрыгавіцкую) прыроду першага паўднёваславянскага ўплыву М.В.Доўнар-Запольскі характарызаваў так: "Адносна Беларусі здагадку ў гэтым кірунку пацвярджае той факт, што частка племя дрыгавічоў у 7 ст. жыў у Македоніі каля Салунія. Грэкі называлі іх драгувітамі. Гэта сведчыць аб тым, што

частка названага племя адарвалася ад свайго ядра і, уцягнуўшы агульным рухам, накіравалася да Дуная. Гэта найбольш старажытнае ўпамінанне аб нашых продках. Македонскія драгувіты былі ваяўнічым народам, складалі цэлую вобласць і мелі свайго епіскапа ў 9 ст. Адабленасць іх ад іншых плямён у сэнсе назвы ўжо сведчыць пра тое, што гэту адабленасць яны вынеслі са сваёй прарадзімы. Гэта адабленасць была дастаткова значнай, таму што адсюль яны вынеслі не толькі назву, але і некаторыя дыялектычныя асаблівасці ў мове, напрыклад, цвёрдае "р" (як у беларусаў). Мова драгувітаў была той самай мовай, якой вучыліся св. Кірыла і Мяфодзіі і на якой, значыць, упершыню з'явіліся кнігі Свяшчэннага Пісання"⁴.

Відаць, таму і Хенрык Бірбаум адзначаў, што ў старабеларускай мове і яе ўкраінскім адгалінаванні больш, чым у іншых мовах гэтай сям'і, протаславянскіх элементаў, паралеляў з іншымі славянскімі мовамі⁵, у прыватнасці славацкай, польскай, чэшскай, сербскахарвацкай.

Канцэпцыя М.В.Доўнар-Запольскага і М.М.Грынчыка працягвае загадку не толькі агульнаславянскай, але і еўрапейскай вядомасці старабеларускай мовы ў часы "залатога веку" айчынай кніжнасці, што і сталася магутным чынікам усіх хваляў яе нацыянальнага, генетычнага Адраджэння.

Старабеларускі ўплыў на расійскую культуру быў настолькі моцны, што лёгка ў падмурак (асабліва ў рускай мове) сучаснай моўнай і рэлігійна-культурнай традыцыі. Некаторыя даследчыкі называюць яго трэцім паўднёваславянскім і другім беларускім уплывам.

Б.А.Успенскі піша: "Як ні парадаксальна, значэнне "простай мовы" (г. зн. старабеларускай. — А.Я.) для гісторыі рускай літаратурнай мовы не меншае, калі не большае, чым значэнне гэтага феномена для гісторыі ўкраінскай ці беларускай літаратурных моў. Дастаткова ўказаць, што калі сёння мы гаворым пра антытэзу "рус-

кай" і "царкоўнаславянскай" моў, г. зн. пра "рускую" мову як антыпод "царкоўнаславянскай" (як больш старажытнай яе рэдакцыі. — А.Я.), то трымаем не велікарускай традыцыі, а наменклатуры абазначэнняў, якія адлюстроўваюць моўную сітуацыю Паўднёва-Заходняй Русі XVI—XVII стст. "Трэці паўднёваславянскі ўплыў", г. зн. уплыў кніжнай традыцыі Паўднёва-Заходняй Русі на велікарускую кніжнасць у XVII ст., у другой палове XVII ст. набыла характар масавай экспансіі... моўная сітуацыя Паўднёва-Заходняй Русі пераносіцца на велікарускую глебу, ...таму царкоўнаславянска-руская дыгласія ператвараецца ў царкоўнаславянска-рускую двухмоўе"⁶. Нельга таксама не згадаць, што славутая "Граматыка..." Мялеція Смарыцкага, "врата учёности" для М.В.Ламаносава, больш як два стагоддзі служыла ўзорам для пераймання ў славянскім мовазнаўстве.

Светачам веры, які вывеў духоўнае жыццё Вялікага Княства Літоўскага з антыямічных катаклізмаў, з'явіўся сын малдаўскага гаспадара (караля-князя) Сімяона — ваявода, а пазней мітрапаліт, свяціцель Пётр Магіла. Адраджэнне бацькоўскай веры ён пачаў са стварэння рэлігійна-асветніцкага асяродка, з лепшых вучняў брацкага львоўскага вучылішча, якіх накіроўваў для атрымання вышэйшай адукацыі ў акадэміі і універсітэты Еўропы. З іх каторгі і выйшлі выкладчыкі Кіеўскай калегіі, папярэдніцы славутай Кіева-Магілянскай духоўнай акадэміі.

У 1616 г. пабачыла свет калядная вершаваная драма (на Народзіны Хрыстовы) земляка Пятра Магілы, таленавітага вучонага-лексікографа, багаслова, перакладчыка, друкера, гравёра, экзегета Памвы Барынды. На пасадзе протасінгела, галоўнага друкера і радцы, нададзенай яму іерусалімскаму патрыярхам Феафанам, Барында рэдагуе і перакладае асноўныя выданні Кіева-Пячэрскай лаўры: "Апостол" (1619), "Намаканон" (1620), "...Іаана Златавуснага

бяседы" (1623), "Тлумачэнне святога Андрэя Кесарыйскага на Апакаліпсіс" (1625), "Трыядыён" (1627), "Павучэнні авва Дарафея" (1628). Справай жыцця Барынды, што і прынесла яму шырокую вядомасць, ста-



лася падрыхтоўка (на працягу 30 гадоў) "Лексікона славянскага і імен тлумачэння", выдадзенага коштам аўтара ў 1627 г. у Кіева-Пячэрскай лаўры. Да апошніх імгненняў свайго жыцця — 23(13) ліпеня 1632 г. — Памва Барында працаваў над новай рэдакцыяй царкоўнаславянскай Бібліі, лексічным падмуркам якой і быў "Лексікон".

Завяршэнне фарміравання агіяграфічнага старабеларускага канона таксама адбывалася ў XVII ст. Пасля адыходу Пятра Магілы пісьменнік і багаслоў Інакенцій Гізель (ліцвін-прус паводле паходжання), архімандрыт Кіева-Пячэрскай лаўры, узбагаціў звод артыку-

¹ Холмская ікона Божай Маці.
² Холмская ікона Багародзіцы "Замілаванне" ("Еляса").

лами з Чэцій-Міней мітрапаліта Макарія, але ваеннае ліхалецце не дазволіла яму давесці справу да канца. Гонар стварэння жыццй старабеларускай школы належыць златавусту XVII ст. на землях ВКЛ, прапаведніку і багаслову, папличніку Лазара Барановіча, мітрапаліту Дзімітрыю Растоўскаму. Паводле сведчання беларускага епіскапа Феадосія Васілевіча, манах Дзімітрый адчуў сябе ў стане выканаць складанне жыццй святых старабеларускага зводу пасля паломніцтва да Віленскай Адзігітры.

Пачатак іерэйскай дзейнасці мітрапаліта Кіеўскага Канстанцінопальскай патрыярхіі Дыянісія Балабана быў трагічны і правідэнцыяльны. З-за уніяцкага ўціску ён мусіў змяніць холмскую епіскапію на луцкую. Апякункай роду Балабанаў, як і многіх іншых магнатскіх родаў Падляшша, была Холмская Адзігітрыя. Гэта цудадзейная ікона асабліва шанавалася на землях Чырвонай Русі, Палесся і Падляшша. Паводле царкоўнага падання, яна была напісана евангелістам Лукою ў ліку сямідзесяці іншых. У час хрышчэння Русі пры князю Уладзіміру ў якасці спадарожніцы грэчаскай царэўны ікона прыбыла на ўсходнеславянскія землі. Яе ўпрыгожвала шата з золата і эмалі візантыйскай работы. У 1261 г., падчас нашэсця татараў на чале з Бурундаем, ікона была пашкоджана, каштоўная шата знікла. Засталіся дзве лавы: на левым плячы Багародзіцы (ад шаблі) і на правай руцэ (ад стралы). Богазневажальнікі былі пакараны: адны аслеплі, твары іншых былі перакошаныя або адвернутыя да спіны. Захавалася прыгожая легенда, што яшчэ ў часы батыёўскага нашэсця дзве княжны, уладаркі Холма, разам з яго жыхарамі прасілі Божую Маці абараніць горад, вынеслі з храма святую ікону і ўзвялі яе на сцяну вежы. І горад стаў непрыступным для татараў. Апанаваныя незразумелым жахам, яны ў паніцы адступілі.

Падзвіжніцкае служэнне

царкве мітрапаліта Дыянісія Балабана, а таксама клопат львоўскага епіскапа Грыгорыя (Гедэона) Балабана пра заснаванне грэка-славянскіх вучылішчаў дзеля навучальных і палемічных мэтай з львоўскай (1585) і страцінскай (1596) друкарнямі, спрыялі ўзнікненню друкарні Елісея Плецянецкага. Архімандрыйт Кіева-Пячэрскай лаўры Елісей Плецянецкі стаў заснавальнікам і духоўным апекуном знакамітага асветніцкага гуртка-асяродка, куды ўваходзілі Іоў Барэцкі, Памва Барында, Тарасій Зёмка, Лаўрэнцій Зізайі, Мялецій Смарыцкі і інш. ... Друкарня Елісея Плецянецкага была створана на аснове страцінскай друкарні пляменніка Грыгорыя Балабана Феадора і забяспечыла сабой функцыянаванне выдавецкага цэнтра ВКЛ і Рэчы Паспалітай артадаксальна-патрыстычнай традыцыі Кіева-Пячэрскай лаўры. Слыныны паэт тых часоў Аляксандр Мітура прысвяціў друкарні і яе заснавальніку панегірычную паэму "Віцерунка цноты Слансея Плецянецкага" (1618).

На думку гісторыкаў царквы, дзейнасць гуртка Елісея Плецянецкага, як і стварэнне Кіева-Магілянскай духоўнай акадэміі, асвятліла Сама Царыца Нябесная праз яўленне Сваіх цудадзейных кіева-пячэрскіх ікон Успення і Аранты (Малітоўніцы, Вялікай Панагіі, Ахоўніцы Нябачным Пакровам роду чалавечага) — Адзігітрыі.

З'яўленне Кіева-Пячэрскай іконы Успення сягае ў далёкія часы малітоўнага подзвігу заснавальнікаў лаўры святых старцаў Антонія і Феадосія. Згодна з вераю царкоўнікаў, Царыца Нябесная даслала ў Кіеўскія Пячоры чатырох майстроў-будавнікоў з Улахернаў і, калі сабралі іх у храме анёлы, звеставала ўзвесці Сабе Царкву. Яна паказала абрысы будучага храма і дала мошчы мучанікаў Арцёмія, Паліеўкта, Лявонція, Акакія, Арэфы, Іакава і Феадора, каб яны былі пакладзены ў падмурак збудавання, і ўручыла майстрам Сваю святую ікону Успення, каб яна была Яе намес-

ніцай у царкве, названай імем спрадвечнай Заступніцы за грахоўны люд паспаліты.

Сюжэт іконы такі: ложу спачылай Царыцы Нябеснай папярэднічае Евангелле, святую Душу Сваёй Маці прымае на рукі Гасподзь наш Ісус Хрыстос.

Дзеячы другога старабеларускага ўплыву асабліва ўшаноўвалі і Пружанскую ікону "Божая Маці ў плачы". Гэтая цудадзейная ікона належыць да тыпу Укрыжавання. Упершыню такі сюжэт быў зафіксаваны на дзвярах царквы св. Сабіны ў Рыме (VI ст.). Першапачаткова ўкрыжаваны Хрыстос быў у цэнтры, разбойнікі на крыжах па баках. Найбольш дакладна такі сюжэт пададзены ў апакрыфічным евангеллі Рабулы. У цэнтры кампазіцыі — Ісус на крыжы ў доўгім споднім адзенні, т. зв. каломбіі, як паводле апісання Іаана Багаслова: "Воі ж, калі ўкрыжавалі, узялі адзежу Яго і падзялілі на чатыры долі, кожнаму вою доля, і хітон; а хітон быў не пашыты, а ўвесь тканы зверху" (Ін. 19, 23). Па баках ад Збаўцы — ўкрыжаваныя Дымас і Гестас. Адзін з вояў працінае дзідаю рэбры Ісуса, другі падае яму воцат. У нагах Укрыжаванага сядзяць трое вояў і дзеяць Яго адзенне. Гэты эпізод пазней вылучыўся ў асобную кампазіцыю. Абавязковыя фігуры іканаграфічнага тыпу Укрыжавання — Багародзіца і Іаан Багаслоў. Часам гэтыя постаці дапаўняюцца выявамі Марыі Кляпавай, Саламеі і Марыі Магдаліны. Зверху па-абапал крыжа — сімвалы сонца і поўні.

На мініяцюры Хлудаўскага Псалтыра Божая Маці ў левай руцэ трымае хусцінку, Дзева Марыя і Іаан Багаслоў прыціскаюць далонь да ішчакі. Для класічнага візантыйскага жывапісу характэрна больш лагодная сюжэтная і колерная танальнасць. Найбольш кароткі звод — сірыйскі, з аднафігурным укрыжаваннем, г. зн. без разбойнікаў, паказваюцца толькі Божая Маці і Іаан Багаслоў з Евангеллем у руцэ.

Сірыйскі звод і быў пакладзены ў аснову класічнай візантыйскай схемы, вядомай па мазаіках Хозіяса Лукаса ў Факідзе (пачатак XI ст.), Нэа Моні на Хіёсе (1042-1056), Сафіі Кіеўскай і інш.

У іконах візантыйскай і старабеларускай школ прысутнічае момант правісання, што нібыта вонкава змякала пакуты. З XIV ст. іканаграфічная схема набывае больш элементаў экспрэсіі. Відаць, да таго часу належыць узнікненне Пружанскай іконы Багародзіцы. 9 красавіка 1934 г. у Пружанскім саборы збыўся цуд: на іконе з вачэй Багародзіцы закапалі слёзы. На святым абліччы, як сведчаць крыніцы, былі тры слязіны, на грудзях — таксама сляды слёзнага струменьчыка, які сцякаў да ступняў Багародзіцы. Духоўная экспертыза пацвердзіла наяўнасць цуду. 22 красавіка 1934 г. службу цудадзейнай іконе адправіў архіепіскап Палескі і Пінскі Аляксандр. У Пружанскім саборы з тых часоў кожны дзень спраўляецца святая літургія і служыцца акафіст да Прасвятой Багародзіцы. Цудадзейнасць гэтай іконы ў ліку першых была прызнана Варшаўскай мітраполіяй. Кожны год ішлі паломніцтвы. Святкуецца дзень Пружанскай іконы "Божая Маці ў плачы" штогод у Светлую Пятніцу Велікоднай Сядміцы. У праваслаўным храме селішча Рыбалы на Беласточчыне (настаяцель — беларускі пісьменнік і багаслоў а. Грыгорый Сасна) знаходзіцца і ўшаноўваецца каляровая копія іконы (10x17 см).

Сярод святынь палеска-падляшскіх зямель асабліва шанаваная таксама Лесненская (Леснінская) ікона Прасвятой Багародзіцы. Паводле гістарычных

сведчанняў, выявілі гэтую цудадзейную ікону ў беларускай вёсцы Лесна Гродзенскай губерні, Бяла-Падляскага павета.

Апоўдні 14 (па старому стылю) — 27 верасня (па новаму стылю) лесненскі пастух Аляксандр Стальмашчук у самым гушчары лесу, на галіне грушы, заўважыў ікону ў незвычайным ззянні. І да іконы пачалі сцякацца паломнікі і багамоль-



цы. Факт адшукання і ўшанавання Лесненскай іконы Божай Маці шмат у чым падобны да гісторыі шанавання Жыровіцкай іконы Багародзіцы. Лесненская ікона таксама доўгі час знаходзілася ў маёнтку памешчыка, які літаральна прысвоіў яе сабе. Але пасля шматлікіх няшчасцяў, якія выпалі роду памешчыка, ікона была ўстаноўлена для ўшанавання ў суседняй ад Лесны вёсцы Букавічы. Падчас уніі, нягледзячы на супраціўленне праваслаўных, ікона была асвечана ў лесненскім касцёле. Пасля паўстання 1863 года ікона вернута праваслаўным.

Як сцвярджаюць даследчыкі, селішча Лесна атрымала сваю назву ад навакольных густых лясоў. Каля селішча на месцы, дзе захаваліся рэшткі абарончых збудаванняў, т. зв. "акопы", часоў барацьбы славянскіх народаў з крыжакамі, у 1885 г. быў заснаваны Лесненскі жаночы праваслаўны манастыр. На горнім месцы, у алтары храма, знаходзілася цудадзейная ікона.

Лесненская ікона была ўпрыгожана срэбнай вызалачанай шатаю з каштоўнымі камянямі. Ніша, дзе змяшчаўся цудадзейны лік Багародзіцы з Госпадам, абрамлялася двума залачонымі выявамі херувімаў і мноствам разнастайных залатых і сярэбраных падвесак. Пры манастыры была кніга, дзе запісваліся шматлікія выпадкі дапамогі і ацаленняў ад Лесненскай іконы. Багамольнымі і пабожнымі прыхаджанамі ладзіліся традыцыйныя паломніцтвы на святы Народзін Прасвятой Багародзіцы і Тройцы.

У 1920 г. насельніцы манастыра імігравалі ў Сербію, а ў 1950 г. перабраліся ў Францыю, у прадмесце Правемон, што на поўнач ад Парыжа. Зберагліся ўспаміны духоўных дзяцей блажэннага Іаана Максімовіча пра асаблівае шанаванне свяціцелем Лесненскай іконы Багародзіцы, якой ён благаслаўляў дзяцей і хворых.

Копія Лесненскай іконы доўгі час знаходзілася ў адным з прыгажэйшых храмаў Беларусі — брэсцкім Свята-Мікольскім, потым была перанесена ў іншую, нанова збудаваную царкву Врэста — Свята-Уваскресенскую, у левым прыдзеле якой і ўсталяваная цяпер гэтая копія святыні.

Явіла Сябе Царыца Нябесная і апякунка цнатлівага хрысціянскага шлюбу праз старабеларускія цудадзейныя

іконы — Феадораўскую "Замілаванне" і Чанстахоўскую Адамітрыю. Зазначым, што Феадораўская Еліуса была вянчальнай іконай полацкай князёўны Брачыславы (у святым хрышчэнні Параскевы) з Аляксандрам Неўскім. Першы ж цар дынастыі Раманавых Міхаіл Фёдаравіч быў блаславёны пры абранні яго ўладам рускіх зямель старыцаю, царыцаю Марфай менавіта Феадораўскай святыняй 27 сакавіка 1613 г. у Кастрямскім Іпацьеўскім манастыры. Са старабеларускіх зямель ікона была звезена ў Масковію тою ж Марфай⁷.

Феадораўская ікона стала родавай святыняй дому Раманавых, а царскі сабор Феадораўскім (у гонар велікамучаніка Феадора Страцілата). Асаблівае шанаванне гэтай іконы выявілася ў тым, што многія царыцы мелі па бацьку імя Феадораўна. Так, браты Іаан (у літаратуры яго называюць Іаан V) і Пётр (Пётр I) пры пабранні шлюбам мяняюць імёны цесцяў сваіх на "Фёдараў", і жонкі іх адпаведна завуцца Праскоўя Фёдараўна і Еўдакія Фёдараўна. А расійскія імператрыцы XVIII—XIX стст. іншаземнага паходжання мелі імя па бацьку Фёдараўна, не выключэнне — жонка апошняга расійскага імператара Мікалая II — Аляксандра Фёдараўна і яе сястра прападобнамучаніца Елізавета Фёдараўна⁸.

Паводле святагаіацкоўскага падання, падобна архангелу Рафаілу, служыцелю Божых лекаванняў, спадарожніку праведнага Тавіта, Божая Маці як найсвяцейшая і найчысцейшая з дзеў спрыяе светламу раю шлюбнага аднавання. Яна першай учула малені цнатлівай беларускай князёўны Прадслава. Князёўна, як чыстая дзева Сара, дачка Рагуіла, у якой блудны бес Асмадэй загубіў сем жаніхоў, ніколі не жадала мужа і ўстрымлівала душу сваю ад усялякай жарсці (шлюб жадала толькі дзеля спраўджання старазапаветнай традыцыі)⁹, і таму Ефрасіні замест праведнага і богабаязна-

га жаніха Тавіта, які сілаю ўласнай трохдзённай малітвы губіць беса, Царыца Нябесная дасылае ўнявешчанне з найдасканалейшым Жаніхом-Збаўцам Ісусам Хрыстом. Правобразнае тлумачэнне старабеларускіх экзегетаў праз тонкую дэталю — ацаленне святога старца Товіі — вучыць, што сапраўднае чыстае шлюбнае каханне ўмацоўвае чалавека, увекавечвае яго род, блуд жа і жарсці ўсё спаляляюць за сабою.

У жыцці Афанасія Філіповіча вызначальную ролю мела Купяціцкая ікона, тройчы явіўшыся яму і прадказаўшы шлях дзеяння. Менавіта Афанасій Філіповіч падараваў копію гэтай цудадзейнай іконы цару дынастыі Раманавых Міхаілу Фёдаравічу як напамін пра беларускія карані.

Зазначым, што вызначальнай у лёсе Афанасія Філіповіча была і Аршанская ікона Багародзіцы, яўленая цудадзейным чынам пры заснаванні Куцеінскага манастыра¹⁰. У празрыстым сне яна сусцешыла Афанасію, калі ён шукаў падтрымкі ў ігумена манастыра Іаілы Турцэвіча, каб ён дапамог для атрымання ялмужны трапіць на суседнія землі Масковіі. Святыня сусцешыла падзвіжніка, бо ігумен Іаіль пасля рады з манахамі не здолеў памагчы яму, але параіў іншы шлях¹¹. У тым празрыстым сне Царыца Нябесная нібыта сышла з іконы, прадказала Афанасію яго трагічны адыход (пакутніцкі вянеч) і накіравала ў Пінскі Купяціцкі манастыр, дзе манахі абралі Афанасія ігуменам.

І Спірыдон Собаль у час пакутлівых ваганняў і цяжасцей з наладжваннем выдавецкай справы атрымаў ад гэтай іконы падтрымку і судзішэнне. Яна неаднойчы з'яўлялася друкару ў празрыстым сне. Некаторыя даследчыкі цвердзяць, што разам з ігуменам Іаілем і іншымі манахамі, іконамі і часткай царкоўнай маёмасці Куцеінскага манастыра святыня трапіла ў Маскоўскі Іверскі манастыр.

Спрадвеку Аршанская ікона Багародзіцы лічылася

апаякункаю Куцеінскага манастыра, які быў заснаваны палізу Оршы, на беразе ракі Куцеінкі, у 1631 г. У Свята-Успенскім Аршанскім манастыры, пазней жаночым, захавалася цудадзейная копія святыні. У 1842 г. манастыр пераводзіцца ў рэестр першакласных у сувязі са шматлікімі ацаленнямі хворых ад іконы Багародзіцы. Заняткі ў школе пры манастыры па традыцыі пачыналіся малебнам перад іконай. Паводле сведчанняў многіх ігуменняў манастыра, Пакроў Царыцы Нябеснай над храмам назіраўся значнай колькасцю манахінь (на пачатку XX ст. у манастыры было 100 манахінь і паслушніц). Цяпер у Мінскім Свята-Духавым саборы змяшчаецца копія Аршанскай іконы Багародзіцы, напісаная ў XVIII ст. у Іверскім манастыры.

¹ Прохорова С. О переходном характере белорусского синтаксиса. Мн., 1993. С. 1—3.

² Петкаў Васіл. З гісторыі беларускай дзяржавы // Беларускі гістарычны часопіс. 1998. № 12. С. 34.

³ Грынчык М.М. Да пытання аб этнічным субстраце старажытнага славянскага пісьменства // Матэрыялы Кірыла-Мяфодзіевскіх навуковых чытанняў, прысвечаных Міжнароднаму Дню славянскага пісьменства і культуры. Мн., 1998. С. 94.

⁴ Доўнар-Запольскі М.В. Гісторыя Беларусі. Мн., 1994. С. 24—25.

⁵ Вирнбаум Х. Праславянский язык: достижения и проблемы в его реконструкции. М., 1987. С. 28.

⁶ Успенский Б.А. Краткий очерк истории русского литературного языка (XI—XIX вв.). М., 1994. С. 86.

⁷ Акафистник. Нижний Новгород, 1995. Кн. 2. С. 21—23.

⁸ Успенский Б.А. Избранные труды. М., 1994. Т. 2. С. 152, 158.

⁹ Проповеди и поучения святителя Димитрия Ростовского. СПб., 1912. Ч. 2. С. 806—807.

¹⁰ Полный православный богословский энциклопедический словарь. М., 1992. С. 1711—1712.

¹¹ Диоптра, или Духовное зеркало. СПб., 1996. С. 8—9; Лебедев Г.П. На Волотовках в Заручанье. Витебск, 1998. С. 22—23.

Тамара Ніжнікава: "На сцэне адчуваеш сябе шчаслівай..."



В

Опера — вялікае мастацтва. Складанае і цікавае, якое патрабуе поўнай самаахварнасці. Бо сцэна падобная на магутнае павелічальнае шкло, якое падкрэслівае як вартасці, так і недахопы. На сцэне немагчыма маскіроўка. Напэўна, таму мы так любім адных выканаўцаў, шукаем сустрэч з імі ў спектаклях і канцэртах і — пазбягаем іншых.

На сцэне Дзяржаўнага акадэмічнага тэатра оперы і балета з дня яго стварэння гучалі галасы многіх цудоўных спевакоў, імёны якіх увайшлі ў залаты фонд беларускай культуры. Сярод іх — народная артыстка СССР Тамара Мікалаеўна Ніжнікава. На пачатку года выдатная спявачка адзначыла свой юбілей.

Усё жыццё яна прысвяціла тэатру, оперы, сцэне. Творчае аблічча Тамары Ніжнікавай уражвае шырынёй і шматграннасцю: яна выканаўца, чыё імя добра вядома ў многіх краінах свету; музыкант-педагог, які выхаваў не адно пакаленне спевакоў і амаль дзесяць гадоў узначальвае кафедру спеваў у Беларускай акадэміі музыкі; актыўны грамадскі дзеяч.

Нарадзілася Т. Ніжнікава на Волзе, у Куйбышаве (цяпер Самара). З дзяцінства палюбіла раздольныя народныя песні. Іх часта спяваў бацька. Бацькі Тамары Ніжнікавай марылі, што іх дачка стане спявачкай. Музычную школу яна скончыла па класу фартэпіяна. Але спевы засталіся любімым заняткам. Актыўны ўдзел у школьных канцэртах, поспех на аглядах самадзейнасці, нарэшце перамога на Усесаюзнай музычнай алімпіядзе — вось першыя крокі на шляху да авалодання будучай прафесіяй.

Нават вайна не магла прымусяць забыць пра музыку. У вольны ад школы час Тамара працавала ў шпіталах. І, вядома, спявала там. Аднойчы ў Вялікім тэатры, які знаходзіўся ў той час у Куйбышаве, праслухоўвалі маладых спевакоў для адбору ў школу эстраднага мастацтва. Вырасла паспрабаваць свае сілы і Тамара. Дырыжор тэатра В. Небальсін і народная артыстка РСФСР М. Максакава звярнулі ўвагу на незвычайныя здольнасці дзяўчынкі. Максакава, якая дала некалькі ўрокаў будучай спявачцы, падказала Тамары думку пра сур'ёзныя заняткі вакалам.

У 1943 годзе, скончыўшы сярэдняю школу, Т. Ніжнікава паступае ў Маскоўскую кансерваторыю, у клас прафесара Марыі Уладзіміраўны Уладзіміравай. З удзячнасцю згадвае Тамара Мікалаеўна свайго педагога, якая здолела выхаваць у студэнтцы мастацкі густ, велізарную працавітасць, патрабавальнасць да сябе і ўласнай творчасці. Нялёгкімі былі гады вучобы. Яшчэ ішла вайна, кансерваторыя толькі што вярнулася з эвакуацыі. Студэнты жылі ў фэе Малой залы. Не ўсе вытрымлівалі такія выпрабаванні. Але Ніжнікава была не з тых, хто баіцца цяжасцей.

Дзень пры дні — работа, работа, работа.

У опернай студыі Маскоўскай кансерваторыі Тамара спела свае першыя партыі: Цэрліны ў "Дон-Жуане", Мюзэты ў "Багеме", а партыю Разіны з "Севільскага цырульніка" падрыхтавала разам з выдатнай рускай спявачкай В. Барсавай. Пасля заканчэння кансерваторыі Тамара Мікалаеўна нядоўгі час працавала ў Музычным тэатры імя К. Станіслаўскага і У. Неміровіча-Данчанкі і атрымала запрашэнне ў Беларускі тэатр оперы і балета, дзе яе талент дасягнуў сапраўднага росквіту.

Упершыню на сцэну беларускага тэатра Т. Ніжнікава выйшла ў 1949 годзе, выканаўшы партыю Разіны ў "Севільскім цырульніку". Яе дэбют літаральна скарыў публіку. Ніжнікава паказала не толькі цудоўнае валоданне голасам, але і акцёрскія здольнасці, умение свабодна і натуральна трымацца на сцэне. У яе выкананні Разіна — гарэзлівая, эмацыянальная дзяўчына, сапраўднае "чарцянна ў спадніцы".

Кожны наступны сезон прыносіў новыя партыі, новыя творчыя задачы і перамогі. І кожная партыя Ніжнікавай была ўвасабленнем складанага чалавечага характару, у якім вытанчана пераплятаюцца разнастайныя пачуцці. Кожную партыю артыстка выконвала так, быццам лёс гераіні стаў яе лёсам. "Для мяне вельмі важныя сэнс, драматургія партыі, заўсёды істотнае слова, — гаворыць спявачка. — Проста вакалізаваць, практыкавацца ў віртуозным гукадабыцці — гэта не для мяне". Не выпадкова ў рэпертуары Т. Ніжнікавай столькі вобразаў цэласных і яркіх. Сярод іх Джыльда з оперы Вердзі "Рыгалета", Лакмэ з аднайменнай оперы Дэліба, Лейла з оперы Бізэ

- 1 Тамара Ніжнікава.
- 2 У абліччы Валхавы (опера "Садко" М. Рымскага-Корсакава).
- 3 У партыі Ганны (опера "Страшны двор" С. Манюшкі).
- 4 Клас Т. Ніжнікавай пасля канцэрта ў гасцёўні У. Галубка. 1998 г.
- 5 У партыі Антаніды (опера "Іван Сусанін" М. Глінкі).



2

"Шукальнікі жэмчугу", Аітаніда з "Івана Сусаніна" Глінкі, Марфа з "Царскай нявесты" Рымскага-Корсакава.

Але, напэўна, самая любімая партыя спявачкі — гэта Віялета ў оперы Вердзі "Травіята". Роля заўсёды прываблівала Т.Ніжнікаву сваёй глыбінёй і вакальнай складанасцю. Вобраз Віялеты патрабуе ад актрысы вялікага драматычнага майстэрства, і Тамара Ніжнікава здолела глыбока і поўна ўвасабіць яго, па-майстэрску паказаць, як "зорка" парыжскага "паўсвету", жанчына, якую дробязны выпадак зрабіў куртызанкай, ператвараецца ў самую чыстую сэрцам, гатовую ахвяраваць сваёй любоўю дзеля каханага. Крытыкі называлі партыю Віялеты вяршыняй вакальнага і сцэнічнага майстэрства спявачкі.

Разам з вобразамі класічнага рэпертуару Тамара Ніжнікава стварыла маляўнічую галерэю персанажаў у беларускай нацыянальнай оперы. Вобразы многіх герояў пісаліся кампазітарамі з разлікам на талент і самабытнасць спявачкі. Гэта перш за ўсё Марынка ў аднайменнай оперы Пукста, Ірына ў "Калючай ружы" Семіянікі, Марфачка ў оперы "Дзяўчына з Палесся", Баба-лапатуха ў оперы "Міхась Падгорны" (абедзве — оперы Цікоцкага). У невялікай партыі Бабы-лапатухі артыстка ўвасобіла яскравы сцэнічны вобраз, выявіўшы перад глядачом свае

камедыйныя здольнасці, дарунутранага і знешняга пераўвасаблення.

Рэжысёр тэатра Ю.Ужанцаў пісаў у свой час: "Працаваць з Тамарай Ніжнікавай рэжысёрам надзіва прыемна. Яна літаральна перадае ўсім сваю гарачую захопленасць, сапраўдную ўлюбёнасць у прафесію". І гэта нядзіўна, калі згадаць, якую школу майстэрства прайшла спявачка. Яе настаўнікамі і партнёрамі па сцэне былі І.Балоцін, Р.Млодэк, М.Сярдобаў, Р.Асіпенка, Л.Александровіч. Асабліва памятным для спявачкі стала сумеснае выступленне з цудоўным рускім тэнорам Іванам Сямёнавічам Казлоўскім.

Акрамя працы ў тэатры, дзе Тамара Ніжнікава стварыла звыш трыццаці вобразаў, артыстка шмат часу і сіл прысвячала канцэртнай дзейнасці. Для яе гэта своеасаблівы тэатр аднаго акцёра. Праграма такога канцэрта звычайна была насычаная і разнастайная. Гучалі ары з опер беларускіх, рускіх і італьянскіх кампазітараў, нязменным поспехам у публіцы карысталіся "Казкі венскага лесу" Штрауса, "Салавей" Аляб'ева, "Вальс Джульеты" Гуно. І, вядома, велізарнае месца ў канцэртах займала ўласна камерная музыка. Вакалістка была ўдумлівым і натхнёным яе інтэрпрэтатарам. Яна не любіць знешне эфектных прыёмаў. Жэсты яе скупыя, дакладныя, міміка адухоўленая. Пошук вакальных нюансаў, музычных фарбаў, лагічнай і асэнсаванай музычнай фразы — усё скіравана на ўвасабленне адметнасцяў творчага стылю кампазітара. Асабліва гэта датычыла беларускай вакальнай музыкі. Многія песні, рамансы, ары, напісаныя беларускімі кампазітарамі, прагучалі ўпершыню дзякуючы Т.Ніжнікавай. Вельмі часта спявачка была сапраўдным сааўтарам беларускіх кампазітараў. Так, у яе выкананні слухачы ўпершыню пачулі цыклы рамансаў Лукаса, Абеліевіча, творы Ю.Семіянікі.

Вялікую ўвагу ў сваёй творчасці Т.Ніжнікава надавала на-

роднай песні, у прыватнасці — беларускай. Падчас яе канцэртаў звычайна гучалі народныя песні "Зязюленька" (на гастрольх у Балгарыі артыстку так і называлі — "зязюленька"), "Чабарок", "Бульба", "Полька-Янка" і інш. Выхаваная ў традыцыях рускай вакальнай школы, Тамара Ніжнікава здолела зразумець і глыбока адчуць асаблівасці беларускай народнай песні і выразна данесці яе з эстрады да слухача.

Год ад году пашыралася "геаграфія" гастрольў спявачкі — як з оперным, так і з камерным рэпертуарам. Яе выступленні аздаблялі праграмы многіх музычных фестываляў у розных гарадах нашай краіны і за мяжой. І кожны раз Т.Ніжнікава пела штосьці на мове той краіны, у якой гастралювала. Так у рэпертуары спявачкі з'явіліся песні на чэшскай, румынскай, венгерскай, фінскай і нават мангольскай мовах.

Калі слухаеш запісы Тамары Ніжнікавай, дык з першых гукаў яе голас — лёгкае, палётнае каларатурнае сапраўнае — вабіць прыгажосцю і выразнасцю. Яна свабодна валодае ім, уражваючы своеасаблівасцю гучання і маляўнічасцю тэмбру. Мастацтва Т.Ніжнікавай вызначаецца высокай музычнай культурай і высакароднай прастатой. Гэта артыстка належыць да таго рэдкага тыпу людзей тэатра, для якіх творчасць — мэта і сэнс жыцця. А ўсё астатняе ўяўляецца неістотным, знешнім, а таму не вартым асаблівых клопатаў і ўвагі.

Такому адданаму стаўленню да сваёй прафесіі вучыць сёння маладых спевакоў Тамара Мікалаеўна Ніжнікава — прафесар Беларускай акадэміі музыкі. За час педагогічнай дзейнасці праз яе клас прайшло не адно пакаленне маладых спевакоў. Многія паспяхова працуюць у тэатрах, у Акадэміі музыкі і музычных вучэльнях. Сярод іх — салістка Нацыянальнага тэатра оперы і Дзяржаўнага музычнага тэатра Г.Лукомская, А.Шведава, Н.Харужэнка, В.Курбацкая, А.Бундзелева, Л.Лют; салістка Беларускай філармоніі

М.Лапаціна, А.Казачок, Т.Цыбульская і інш.

Пад кіраўніцтвам Т.Ніжнікавай закончылі асістэнтуру-стажыроўку пры кансерваторыі многія вядучыя салісты беларускай оперы — заслужаныя артысты Беларусі В.Скорабагатаў і Л.Каспорская, лаўрэат Усесаюзнага конкурсу імя М.Глінкі М.Жылук, Л.Крывёнак, В.Цішына і інш. Тамара Мікалаеўна — найбольш аўтарытэтыны арбітр на праслухоўваннях маладых выканаўцаў, член журы конкурсаў. Многія маладыя спевакі ўвесь час карыстаюцца яе парадамі і кансультацыямі: дзверы класа Т.Ніжнікавай адкрыты для ўсіх.

— Тамара Мікалаеўна, калі і як вы пачалі выкладаць?

— Вучыць спевам я пачала вельмі рана. Калі мне было дваццаць гадоў, Марыя Уладзіміраўна Уладзімірава падчас сваіх заняткаў садзіла мяне побач з сабой, тлумачыла, расказвала. І я нават спрабавала весці заняткі сама. Крыху пазней у мяне з'явіліся першыя вучні. Але потым гэта адышло на другі план. Я заўсёды ведала, што павінна спяваць, і сур'ёзна занялася сваёй кар'ерай. Разам з тым педагогіку не пакідала і салісткай Тэатра оперы і балета крыху выкладала ў кансерваторыі.

Час ішоў хутка. У 1976 годзе я вырашыла развітацца з опернай сцэнай. Жыццё каларатурнага сапраўна ў оперным мастацтве вельмі кароткае. А партыі, напісаныя для гэтага голасу, прад'яўляюць строгія патрабаванні як да вакальнага, так і да сцэнічнага боку вобраза. Няма нічога больш страшнага для выканаўцы, як страта формы — вакальнай і сцэнічнай, калі ён не можа больш адпавядаць прафесійным патрабаванням. Лепш пайсці сюеча-сова...

— Але ваша жыццё ў мастацтве працягваецца. Больш за дваццаць гадоў вы — педагог-вакаліст у Беларускай Акадэміі музыкі, выхавалі многіх цудоўных артыстаў. Якой вам бачыцца роля педагога ў фарміраванні асобы спевача?

— Важна, каб педагог разумее, што патрэбна спеваку. Каб у яго было шмат цярплівасці, каб ён улічваў індывідуальнасць студэнта, яго характар, тэмперамент, музыкальнасць. Падчас заняткаў выкладчык вырашае лёс вучня. І таму ўсё навучанне скіравана на тое, каб студэнт атрымаў прафесію і адпавядаў ёй на працягу ўсяго свайго творчага жыцця. Я заўсёды кажу сваім студэнтам: "Як бы ні складваўся ваш артыстычны лёс, галоўнае — добра спяваць і імкнуцца ніколі не страціць



4

форму, якая дасягнута вялікай працай, не зрабіць нават самага маленькага кроку назад".

— Цяпер, калі на сцэнах тэатраў спяваюць вашы вучні, як успрымаеце і бачыце вы — праз іх — сучасны оперны тэатр?

— Сучасны оперны тэатр шматоблічны. Існуюць рэжысёрскія, акцёрскія, дырыжорскія тэатры. Але, думаю, незалежна ад таго, які падыход да спектакля пераважае, опера павінна заставацца мастацтвам бельканта — прыгожых спеваў. Непараўнальная прывабнасць оперы — у гучанні адмыслова пастаўленага чалавечага голасу. А калі музычнаму спектаклю надаецца логіка драматычнага прадстаўлення (чым часам захапляюцца нашы тэатры), гэта апраўдвае сябе далёка не заўсёды.

— Як артыстка вы сустракаліся з многімі выдатнымі

людзьмі. Вы "адбыліся" як спявачка і дасягнулі ўсяго, пра што могуць марыць іншыя спевакі...

— У жыцці няма нічога выпадковага. Асабліва ў мастацтве. Мастацтва бязлітаснае, а час — вышэйшы суддзя. Каб дасягнуць поспеху, патрабуюцца інтэлект і інтуіцыя. Неаднойчы чула меркаванні, што сваёй кар'ерай я абавязана выключна сабе. І такія меркаванні радуць. Калі знаходзішся на сцэне, увесь час адчуваеш, што ўвага залы, партнёраў, аркестра скіравана на цябе. Гэта велізарная радасць і

велізарная адказнасць. Трэба ўвесь час сачыць за тым, каб увага гэтая не згасла. І таму ад выканаўцы патрабуецца каласальнае напружанне сіл.

Сцэна — мая любоў і шчасце. На ёй адчуваеш сябе шчаслівай, чароўнай, сапраўды каралевай. Усе праблемы знікаюць у адно імгненне.

— Што значыць — стаяць на вяршыні?

— У кожнага чалавека — свая вяршыня. Але дасягнуць яе — доля нямногіх. Тыя, хто дасягае, ведаюць, што гульня вартая таго. Менавіта таму я жадаю артыстам, якія мараць пра мастакоўскія вяршыні, скарыць іх. Ці хоць бы не спыняцца на гэтым шляху...

Тамара СЯРНОВА.

Пераклад з рускай мовы. Фота з архіва Т.Ніжнікавай.



5

"Маленькі хор — гэта суперхор!"

Анастасія САПРАНКОВА

Гутарка з
мастацкім
кіраўніком
"Уніі"
Кірылам
НАСАЕВЫМ



1

Нагодай для маёй сустрэчы з дырыжорам харавога калектыву "Унія" Кірылам Насаевым стаў канцэрт, які адбыўся летась, напрыканцы снежня, і ў чарговы раз пацвердзіў высокае майстэрства выканаўцаў.

Упершыню я пазнаёмілася з хорам у Гомелі на фестывалі "Пеўчая акадэмія" ў 1995 годзе: ён уразіў мяне непаўторнасцю, арыгінальным разнастайным рэпертуарам, своеасаблівай выканальніцкай манерай. Сапраўды, "Унія" здолела, як прынята цяпер казаць, знайсці сваю нішу ў беларускім харавым мастацтве. І гэта — ва ўмовах існавання ў Беларусі значнай колькасці прафесійных харавых калектываў. Сёння хор вядомы не толькі ў нашай рэспубліцы, але і за яе межамі. Сёлета ён будзе адзначаць свой юбілей — дзесяць гадоў існавання.

Вядома, што творчае аблічча калектыву вызначаецца індывідуальнасцю мастацкага кіраўніка. Для "Уніі" — гэта яе заснавальнік і дырыжор Кірыл Насаеў.

— *Фундаментам для творчых пошукаў музыканта з'яўляецца школа. Хто з педагогаў спрыяў вашаму музычнаму станаўленню?*

— Памятаю сёмы-восьмы класы музычнага ліцэя пры Белдзяржкансерваторыі, дзе я вучыўся. Геаметрыя, фізіка, хімія — адназначна не мае. Спяваць жа ў хоры хлопчыкаў пачаў з першага

класа. Ужо тады я адчуў асалоду ад сумеснага музыцыравання, гучання хору. Ім кіраваў Юрый Андрэевіч Жураўленка — музыкант з вялікай літары, які зараз узначальвае харавы калектыв "Рускі партэс" у Маскве. Важным момантам у маім станаўленні была работа з першым педагогам — Рэмай Пятроўнай Рыжэвіч, якую вельмі люблю, але апошнім часам, па прычыне занятасці, рэдка бачу.

Вельмі пашанцавала ў кансерваторыі з настаўнікамі па фартэпіяна. Гэта была Соф'я Максімаўна Сульская — сталы, інтэлігентны чалавек, які ведаў некалькі моў. Яна навучыла мяне рамяству, гэта значыць працаваць над музыкай не па натхненню. У працэсе заняткаў з ёю я пераканаўся: "лічыць" долі такта трэба добра, роўна, бо пачуццё рытму не заўсёды даецца ад прыроды. Тады і складаныя пасажы будуць атрымлівацца.

А па спецыяльнасці — харавое дырыжыраванне — трапіў у клас да Тамары Паўлаўны Гулінай, якая не прыгнятала і ва ўсім давала студэнтам волю. Так, на трэцім курсе яна дазваляла мне выбіраць сабе праграму харавых твораў і толькі ўдакладняла, кіруючыся метадыкай, ці можна браць у работу той або іншы твор.

Ужо на пачатку свайго творчага жыцця я не праяўляў асаблівай цікавасці да класічных опер. Маю ўвагу прыцягвалі, напрыклад, імша, рэквіем — жанры, цалкам харавыя, у межах якіх магчыма было адчуць прывабнасць і характэрнае харавой фактуры. Але я кажу пра свае ўражання ў той перыяд.

— *Раскажыце, калі ласка, як ствараўся хор "Унія"?*

— У адзін цудоўны дзень, на Камяроўцы, я сустрэўся з будучым першым дырэктарам "Уніі" Фёдарам Коцяшам. Нас даўно аб'ядноўвала ідэя стварэння харавога калектыву. Дамовіліся так: я займаюся музычнай часткай, а Фёдар збірае людзей. У той час я працаваў педагогам у Беларускай кансерваторыі і Інстытуце культуры. Запрасіў некалькі чалавек адтуль, а таксама выпускнікоў музычнай вучэльні. Так атрымаўся невялікі калектыв — з дзесяці харыстаў. Склад хору ўвесь час змяняецца, а што зробіш? Усім трэба есці, а тут грошай не заробіш. Аднак, нягледзячы на цяжасці, існуюць вось ужо дзесяць гадоў.

Увогуле спачатку я марыў арганізаваць мужчынскі хор пры епархіі і нават быў на прыёме ў Філарэта. Але штосьці не атрымалася.

Ад стварэння калектыву да першага канцэртнага выступлення мы працавалі ажно два гады. Шукалі адметны рэпертуар, спявалі духоўную музыку (царкоўную і касцельную), творы Ведала, Кедрава, Львоўскага. Мне было не так важна, да

якой канфесіі належыць матэрыял, бо ў тыя гады ніхто нічога аналагічнага не выконваў. Менавіта на беларускіх старадаўніх спевах я імкнуўся выхаваць свой калектыв, зрабіць яго аблічча добра знаёмым. Быў перыяд, калі я вырашыў пайсці на эксперымент: забараніў удзельнікам калектыву спяваць па-харавому (фальцэтам, мікстамі) і паглыбіўся ў вакал. У выніку тэнары літаральна "душыліся" на верхніх нотах: канцэрт з харавога пункту гледжання быў правальны, аднак педагогі-вакалісты казалі, што ў будучым гэта яшчэ дасць свае плённыя вынікі. Цяпер бачу, што сапраўды так.

— *На адным з канцэртаў уразіла суіснаванне ў вашай праграме беларускіх народных песень, псалмоў і... амерыканскіх спірычуэлаў. Чым вы кіруецеся, адбіраючы творы для выканання?*

— Праграма назапашваецца паступова. Спірычуэлы ўключылі ў работу ў 1994 годзе, потым, калі паяднвалі іх з песнямі "Бітлз", атрымалі цэлае аддзяленне.

Зараз у Беларусі складаная сітуацыя: на гастролі з сур'ёзнай музыкай ездзіць цяжка. Трапляеш у які-небудзь горад, а там кіраўніцтва табе кажа: "Толькі не сучасную музыку! Народ гэтага не даруе!" І я іду на ўступкі, бо ведаю, што калектыв павінен гастраліваць. Калі ён не канцэртуе, дык гэта мінус табе як кіраўніку і ўвогуле філармоніі. Калі яна не можа "прадаць" хор, то навошта ён увогуле патрэбны?

— *Як складаюцца вашы творчыя ўзаемаадносіны з калектывам? Якімі якасцямі, на ваш погляд, павінен валодаць харавы дырыжор?*

— О-о... У мяне ў хоры поўная дэмакратыя. Часам яна пераходзіць. Нават харысты кажуць — трэба быць больш жорсткім. Справа ў тым, што

ў калектыве шмат сапраўдных музыкантаў, якія даўно са мной працуюць, і я іх вельмі паважаю. Калі да мяне падыходзяць падчас перапынку — гэта адно; а калі спрэчкі пачынаюцца на рэпетыцыі — гэта іншае. Але я стараюся пераконваць у сваёй правадзе.

А дырыжор павінен быць і музыкантам, і педагогам — абавязкова; а таксама кіраўніком, арганізатарам, метадыстам. Ён павінен вучыць хор і не апускацца да ўзроўню харыстаў. Дырыжор абавязаны выпрацоўваць адзіную метадыку, а то адзін артыст будзе спяваць так, а другі гэтак... Ёсць дырыжоры-рамеснікі. Мне, напрыклад, было цяжка працаваць у кансерваторыі: лягчэй кіраваць хорам у вучэльні, чым займацца ў класе індывідуальна з адным студэнтам. У хоры — устаноўка на сумесную дзейнасць, як кажуць псіхологі.

— *Кірыл Раманавіч, ці ёсць у вас пэўныя арыенціры ў харавым выканальніцтве?*

— Лічу, што цяперашні этап развіцця мастацтва — пераходны, калі шмат каштоўнасцяў пераасэнсоўваецца, калі адбываецца змена пакаленняў. Ужо некалькі гадоў думаю пра тое, каб далучыць калектыв да тэатра. Аднойчы далі колькі канцэртаў у тэатры "Дзе-Я?", якія, праўда, не былі звязаны са спектаклямі.

Сустрэкаўся з рэжысёрам "Вольнай сцэны" В.Мазыніскім і прапанаваў стварыць спектакль з удзелам салістаў і хору. Карацей кажучы, шукаю розныя накірункі творчай дзейнасці калектыву.

— *За дзесяць гадоў існавання ў вас, мабыць, з'явілася свая аўдыторыя?*

— Так, у нас сапраўды ёсць свой слухач: як прыхільнікі, так і нядобразычліўцы. І гэта цудоў-



2

1 Дырыжор і мастацкі кіраўнік "Уніі" Кірыл Насаеў.
2 "Унія" ў Мадрыдзе.
3 Падчас гастролі.

на! Бо зайздроснікі заўсёды заўважаюць памылкі, на іх адразу звяртаеш увагу. Што датычыцца гастроляў, дык я лічу, што калектыў павінен выязджаць за межы рэспублікі хоць бы раз у год, каб ведаць, што робіцца ў сусветным мастацтве. Але, як заўсёды, у Міністэрстве культуры грошай няма, фонды адсутнічаюць.

Нам пашчасціла трапіць у 1995 годзе на фестываль імя Шуберта ў Вене, у 1997 годзе наведаць фестываль містычнай музыкі ў Стамбуле, прыняць удзел у конкурсе ў Туры. Акрамя таго, давалі канцэрты ў Бельгіі і Польшчы. Ведаеце, за мяжою прымаюць заўсёды добра: слухаецца ўсё, што ад душы. Аднак не было яшчэ ніводнага прадэкста, каб я мог быць хоць крыху дыктатарам, мог ставіць свае ўмовы.

На фестывалях нам трэба было паказаць клас. Спываліся творы чатырох напрамкаў: барока, класіцызму, рамантызму і што-небудзь з папулярнай музыкі. Так, у Вене мы занялі трэцяе месца. Маглі б, вядома, заняць і больш высокае, але, як высветлілася, нас не навучылі спяваць Шумана. Немцы трактуюць яго крыху інакш. На гэтым фестывале наш хор быў самым маленькім. Аднак прафесар Цыглер, вядомы сучасны кампазітар, з якім нам пашанцавала пазнаёміцца, сказаў: "Маленькі хор — гэта суперхор!".

У Стамбуле, на фестывалі містычнай музыкі, мы былі адзіным калектывам, які прадстаўляў чатыры хрысціянскія канфесіі. Кожны дзень прадстаўнікі з розных краін — Злучаных Штатаў Амерыкі, Тайланда, Венесуэлы, краін Паўднёвай Амерыкі — выконвалі свае праграмы ў зале, разлічанай на 850 месцаў пад апаратуру вышэйшага класа. Было вельмі цікава! Праўда, ад маскоўскай фірмы, якая арганізавала гэтую ванд-

роўку, атрымалі "прачуханца" за тое, што выконвалі Часнакова. Маўляў, яго павінны спяваць рускія хары. Ну, мы і звярнуліся цалкам да Супрасльскага Ірмалоя, Базыліка, Гамулікі...

У цяперашні час часцей за ўсё наведваем Калінінград, таму што там шмат беларусаў. Пастаянна канцэртуюм у Гомелі, Магілёве, Гродне (гэта ўжо па лініі Магілёўскай абласной філармоніі). Рыхтуем праграму для фэсту сучаснай духоўнай музыкі "Gaude Mater" у Чэнстахове. Будзем спяваць Літвіноўскага, Мацыеўскага, Дзмітрыева, Лукашэўскага. Адначасова даводзіцца вучыць Шуберта, Шумана, Брамса і... беларускія песні. Дарэчы, для дзвюх з іх зрабілі цудоўны пераклад на англійскую мову — дзеля таго, каб "там" зрабіць нашы мелодыі папулярнымі. Не толькі ж "Калінку-малінку" і "Вечерний звон" спяваць.

— Што менавіта для вас значыць мастацтва?

— Мастацтва? Проста прынцып жыцця. Гэта тое, чым я займаюся, тое, што мяне стымулюе. Мне вельмі пашчасціла. Упэўнены, што прыйдзе час, калі ўсе людзі будуць развіваць свой мастакоўскі талент. Зараз клапоцяцца пра інтэлект, а не пра духоўную існасць. А я адзін з тых "дыназаўраў", якія рухаюцца менавіта ў гэтым напрамку і шукаюць штосьці новае. У мяне няма такога настрою: "Глядзіце, што я зрабіў!". Тыбецкія манахі тры гады ствараюць мазіку з каларовага пяску і, калі дасягаюць дасканаласці, знішчаюць яе. Калі дасягаеш пэўнай вяршыні, трэба імкнуцца да наступнай, ісці далей. Як толькі пачынаеш азірацца назад, на мінулыя поспехі, — трэба кідаць працу.

Фота В.Майсёнка і з архіва калектыву.



Як выратаваць 20000 чалавек

Алесь ТУРОВІЧ

Першы раз, калі трапляеш у віртуальны свет, то згадваеш пра савецкія мультыкі. Паўна, мала хто яшчэ памятае тыя часы светлага дзяцінства, калі, вывучыўшы тэлепраграму ўсіх трох каналаў, чакаў "цуду" — 15-хвіліннага маляванага фільма з чалавечкамі, зверанятамі, лялечкамі, фільма з даволі прымітыўнымых выкавальным сюжэтам. Такія перадачы былі ці не самай яркай падзеяй дня. Калі на нашых тэлеканалах з'явіліся амерыканскія мультсерыялы, то, паўна, для многіх дарослых стала адкрыццём тое, што мультфільмы могуць быць сапраўдным творам мастацтва, могуць мець разгалінаваны сюжэт, які не саступае "дарослай" кінапрадукцыі, могуць спалучаць выдатны сцэнар і "рухомы жывапіс". Выратавальнікі Чып і Дэйл, Дзядзечка Скрудж сталі для мяне першымі і найбольш запамінальнымі персанажамі. Пасля гэтых мультсерыялаў узнікала пачуццё разгубленасці і нават адчаю: чым займаецца армія дзіцячых пісьменнікаў і сцэнарыстаў у нашай краіне і, увогуле, ці можна тут стварыць што-небудзь падобнае і хоць некалькі супастаўнае з галівудскай прадукцыяй?

У дзяцінстве я любіў гуляць у салдацікаў і ў шахматы. Калі не было з кім, даводзілася гуляць з самім сабой. Чорныя звычайна выйгравалі (назло ўсім часопісам і кнігам, дзе "белыя ставяць мат у тры ходы"), а металічныя пехацінцы грамілі чырвоных коннікаў (наперакор ідэалагічным мультыкам). Але ніколі не думаў, што вярнуся да салдацікаў ужо дарослым дзядзькам.

ПЕРШАЯ КРОЎ

Далёкая самотная выспа, бяздоннае неба, каменныя сцены. У руцэ — пісталет. З-за рога высокаваюць ахоўнікі. З задаволеным жудасным крыкам пачынаюць страляць. Рабляў шэсць дакладных стрэлаў у адказ, кожны з іх суправаджаецца стогнам ахвяры і пульсуючым арэалам з плямаў крыві. Першы вораг падае на зямлю — пра яго можна забыць. Другі падае на калені і, узняўшы рукі дагары, просіць пашкадаваць яго. Аднак, калі пакінуць яго жывым, то праз пэўны час нягледзячы зноў пачне страляць: значыць, трэба дабіваць, і з задавальненнем можна запісаць на свой рахунак яшчэ адну перамогу... Непакоіць страх. Свой уласны страх. Бо могуць забіць цябе самога. Калі на краях экрана з'яўляецца чырвоная трымценне — гэта значыць, што нечая куля трапіла ў цябе. Усяго ты маеш каля дзесятка жыццяў. Некалькі трапных стрэлаў з боку ворагаў, і на адзін зялёны цыліндрык у куде экрана меншае. Страшна ісці далей, павярнуць за роў: там могуць быць, дакладней, павінны быць забойцы, кожны дакладны стрэл якіх спараджае ў цябе сапраўднае нервовае напружанне. Пакуль я гэта кажу, аднекуль зверху, са сцяны, саскокнае далёкі падазроны чалавечак, імкліва набліжаецца нешта акулпадобнае (ён паспеў стрэліць з базукі)... Экран заліваецца чырванню. Апошняе, што я ўбачыў у гэтым жыцці, — блізкі, шчасліва ашчэраны твар ворага.

Знішчыць тэарыста, салдата варажана войска — ці кім я тут з'яўляюся? — вялікая ўдача. За гэты подзвіг майму забойцу дадуць ордэн, падвысяць у чыне, а можа, нават адправяць на пенсію, дазваляць больш не рызыкаваць сабой у гэтым жорсткім камп'ютэрным свеце. Мне вельмі хочацца, каб ён вярнуўся з праклятай выспы дахаты, да сям'і, каб яго дзеці ніколі не ведалі пра яго жорсткасць. Я па адукацыі настаўнік і дужа турбуюся пра маральнае здароўе яго дзяцей, хачу запісаць ва ўсе магчымыя цензурныя камітэты, каб да апошняга змагацца з жорсткасцю, гвалтам у кіно, кнігах, тэлебачанні і, вярнуўшыся, у камп'ютэрных гульнях. Самае жорсткае выказанне з экрана, якое б я дазволіў, узначаліўшы цензурны камітэт, была б просьба Воўка з вядомага фільма:

"Не страляй, Чырвоны Капалюшык, са стрэльбы, бо можаш мне ў вока трапіць". На мяне нахлынае ўсёдаравальнасць, на вочы наварочваюцца някліканыя слёзы. Я вельмі хачу, каб шчаслівы стралок, які паслаў мяне на той свет, працаваў дзядзем Сцепам у мультыках майго дзяцінства.

БЯСКОНЦАЯ ПЕРАМОГА

Не паспявае сляза высыкнуць, як зноў бачу сябе ў той жа гульні (у кожным эпізодзе даюцца тры спробы). Той жа пісталет, той жа ахоўнік... Навучаны, не губляю часу на староннія думкі і гутаркі, адразу страляю ў салдата, пакуль той мерыцца саскочыць з далёкай сцяны. Кроплі яго крыві падаюць на бетонную падлогу раней за нежывое цела. Побач з'явае згубіўшая гаспадару базука, у ёй тры зарады — аднаго такога стрэлу дастаткова, каб вораг разляцеўся на дробныя кавалкі. Можна ісці далей, адчыніць дзверы, адбіваць атакі новых і новых ахоўнікаў, знаходзіць па дарозе лекі, якія загойваюць раны. Паступова прыходзіць вопыт і ўмельства. Да сваёй чарговай "смерці" можна брысці далей і далей па бясконцых калідорах і сутарэннях, расстрэльваючы больш і больш наёмнікаў. Праз пэўны час знікае і страх перад смерцю, вучышся абмінаць усялякія пасткі — аўтаматычныя агняметы, вялізныя вінты з нажамі, рухомыя сцены і правалы. Хутка пачынаеш прывычывацца, проста лётаеш па калідорах, страляеш, назіраеш за лічыльнікам (колькі забіў, колькі засталася ўласных жыццяў). Вывае, доўгі час ходзіш па лабірынце, паўсюль трапляеш на сляды сваёй "работы" — нерухомыя целы — і не можаш знайсці выйсце, доўга шукаеш ключ, каб адчыніць дзверы і перайсці на новы ўзровень. Аднойчы заўважаеш, што ўжо не дзень і не два, і нават не першы месяц сядзіш за гэтай вар'яцкай гульні, і робіш адкрыццё, што... ужо перастраляў дзесяткі тысяч ворагаў (я супыніўся на 20000). За гэты час можна было б вывучыць яшчэ адну замежную мову, уладкавацца на яшчэ адну працу, напісаць кнігу.

Разумееш, што гэтая "стралялка" зачэпіла цябе, бо ў дзяцінстве любіў гуляць у салдацікаў. Нехта гадамі сядзіць перад "тэрысам", нехта прыхільны да аналітычных гульняў, нехта бясконца гуляе ў карты (для мяне, праўда, Windows'кія Валбес, Трус і Вывалы таксама даўно сталі добрымі сябрамі ў гульні ў "чарвы". І ўсе гэтыя гульні зноў-такі не маюць канца, дакладней, кожны новы канец становіцца абяцаннем яшчэ больш захапляльнага пачатку.

СЮРВІРТУАЛЬНАСЦЬ

У апавяданні вядомага фантаста Успенскага на Зямлю прылятаюць захопнікі-іншопланетнікі. Яны выкарыстоўваюць незвычайную, звышмоцную зброю, супраць якой бессэнсоўна змагацца. Гэта невялікі прадмет, які па сваёй канструкцыі нагадвае кубік Рубіка, аднак ён прыгажэйшы і шматфункцыянальны. Усе, да каго трапіла гэтая рэч, круціць яе ў руках да бясконцасці, увогуле забываюць пра навакольны свет. І, тым не менш, іншопланецяне былі пераможаны: адзін з герояў успамінае пасля свайго прапрабабулі, які яна здолела раскласці толькі на 98-ым годзе свайго прывесчанага пасьянсу жыцця. Пераможаны ворагі да гэтага часу сядзяць у іхняй касмічнай талерцы і не могуць адарвацца ад гульні, якой іх навучыў гарэзлівы зямлянін.

Паўна, гэтакасама як ад тэхнамузыкі вылучае "жывы" гук, ад электроннага аналітызму нас можа выратаваць звычайнае жыццё. У мяне гэта адбылося наступным чынам: я проста прымусіў сябе паверыць, што ўсё вакол мяне — таксама гульні, звышвычварная віртуальнасць, якую можна назваць "сюрвіртуальнасцю". І тады я адчуў, што неба над галавой не саступае па сваёй натуральнасці небу, намалёванаму на экране¹. Сапраўды, рэчаіснасць — гэта свет, створаны найвыдатнейшым праграмістам, які ўвесь час падкідае нам бясконцую колькасць розных задачак. Па цікавасці і складанасці з імі нельга нават параўнаць вынаходствы чалавечага або электроннага розуму, проста для адчування гэтага трэба мець трохі ўяўлення.

...З гонарам гляджу на апошнія пражытыя месяцы. За гэты час я мог "забіць" яшчэ дзесяткі тысяч ваяроў, але ж гэтага не зрабіў; такім чынам, я выратаваў ім жыццё.

¹ Упершыню маю ўвагу на гэта звярнула літаратуразнаўца Ганна Кісліцына.

Сповідзь
камп'ютэрнага
самазабойцы

Лошыцкі муштабель, або Лошыцкая ідылія

Сяргей КЛЯЦОЎ



1

О, як жа міла ў цішы вясковай
Думаць і думаць самотна!
А над ракою, над вечаровай
Птушкі спяваюць пашчотна...

З "Сялянкі"

Дуніна-Марцінкевіча.

Гэтую песню з "Сялянкі" Дуніна-Марцінкевіча пачынаеш спяваць, ідучы ў прыцемках праз стары лошыцкі парк. Аблогі, ледзь кранутыя пурпурам, тонкімі стружкамі сцелюцца па небу. Цішыня агортвае, гул горада паступова знікае і замірае, мітусня застаецца там, за спінаю. Думкі пачынаюць ужо не лётаць, а плыць павольна, важка, троху надзьмута. Свет замыкаецца вакол цябе, і ты адзін у самым цэнтры сусвету. Да таго хораша, аж жах бярэ!

Вось, падаецца, у такім настрой, ідучы некалі да свайго сябра пана Прушынскага, уладальніка лошыцкага маёнтка, і складаў вершы наш сляпны паэт і драматург Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч. Потым адзін з гэтых вершаў быў пакладзены на музыку Станіславам Манюш-

кам і прагучаў у оперы "Сялянка".

Дык што такое Лошыца, украінны куточак сучаснага Мінска?

Недзе ў XVI ст. адным з князёў Друцкіх-Горскіх на маляўнічым схіле, у месцы ўпадзення рэчкі Лошыцы ў Свіслач, быў пабудаваны дом. Як ён выглядаў, цяпер невядома. Рэшткі фундамента былі знойдзены пад новай пабудовай, якую зрабіў ужо ў 1724 г. Ежы Антоній Прушынскі — краўчы мінскі. А напрыканцы XIX ст. дом зноў перабудоўваецца (панам Яўстафіем Любанскім), ды так, што ў польскім геаграфічным слоўніку таго часу пра яго гаворыцца як аб найпрыгажэйшай рэзідэнцыі. У такім выглядзе, за выключэннем дэталей, маёнтка дайшоў да нашага часу. У XX ст., недзе з 20-ых гадоў, тут размяшчаўся інстытут глебазнаўства. Можна, таму, што маёнтка ляжаў за мяжой горада, у час вайны ён не быў зруйнаваны.

У 1987 годзе Лошыца была прызнана гістарычным по-

мнікам і ўзята на баланс Нацыянальнага мастацкага музея з перспекывай стварыць там музей дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва XIX ст. З гэтага часу пачаліся навукова-даследчыя і рэстаўрацыйныя працы ў інтэр'ерах сядзібы.

Перад творчай майстэрняй А.Хадыкі была пастаўлена задача — правесці даследаванні мастацкага аздаблення інтэр'ераў усіх перыядаў існавання сядзібы, выканаць канцэптуальны праект па гістарычна-мастацкаму прыстасаванню сядзібнага дома пад музей ужытковай культуры XIX стагоддзя.

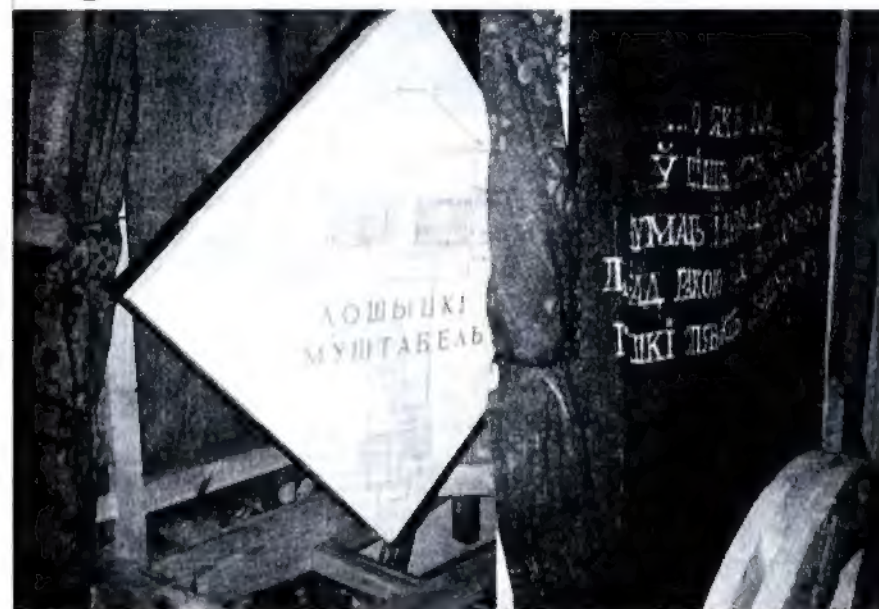
У 1999 годзе я, будучы дыпламікам Беларускай акадэміі мастацтваў, атрымаў магчымасць далучыцца да гэтай працы. Складаная задача — стварыць музей. У старажытнай Грэцыі музеі існавалі як пабудовы, дзе рэчы хаваліся ад людскіх вачэй, — гэта быў дом для музаў, а не для людзей. Ды і цяпер, пры даступнасці любой інфармацыі праз кнігі, тэлебачанне, радыё, хто прыйдзе глядзець на нешматлікія рэшткі сядзібы XIX ст.? Па прыкладу маскоўскага Музея выяўленчага мастацтва імя Пушкіна, у якім Святаслаў Рыхтэр ладзіў музычныя вечарыны і збіраў шмат публікі, можна было б і ў Лошыцы пры музеі зрабіць грамадскі клуб. Каб тут збіраліся людзі, маглі паглядзець не толькі на інтэр'еры і побыт XIX ст., але і паслухаць музыку, уявіць сабе гэты час, зжыцца з культурай, нават проста паразмаўляць па-беларуску. Праўда, для існавання такога клуба трэба мець чалавека кшталту Святаслава Рыхтэра.

Адразу паўсталі два пытанні.

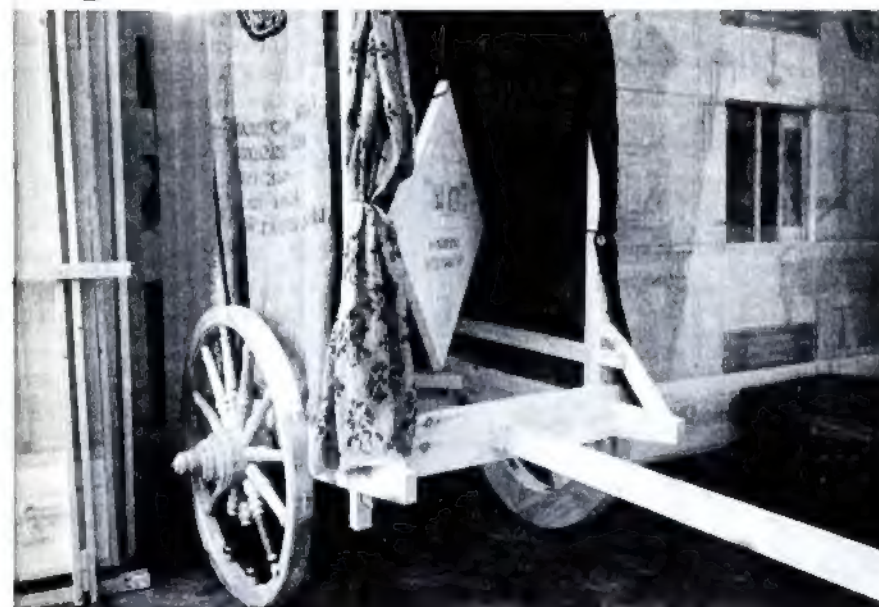
Па-першае, сядзіба існавала ад XVI стагоддзя. Хіба можна аднаўляць стан помніка толькі на ўзор XVII ці XIX ст., а астатняе знішчаць? Як спалучыць аўтэнтычныя фрагменты ці "хвосцікі" розных часоў, каб яны не перашкаджалі адзін ад-



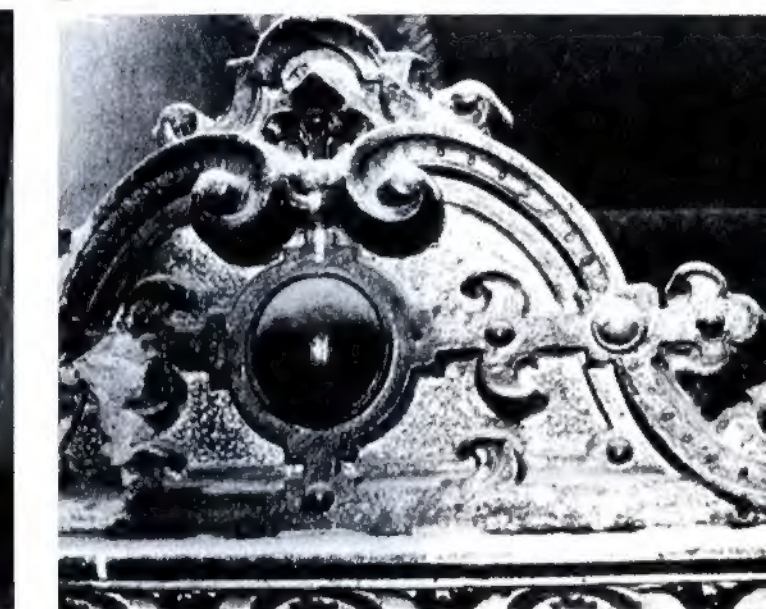
2



3

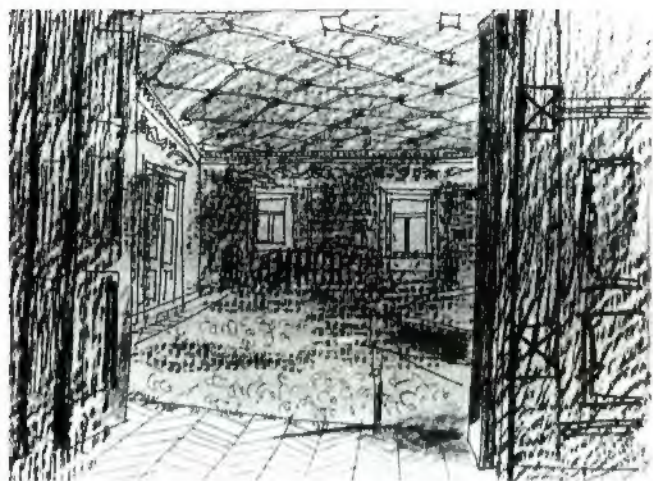


4



5

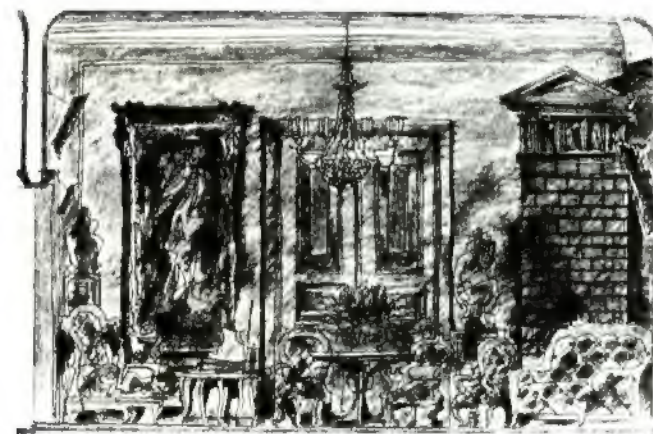
- 1 Лошыцкая сядзіба. 1997 год.
- 2 На абароне дыпломнай працы Сяргея Кляцова. 1999 год.
- 3 Фрагмент каміна з калідора.
- 4 Фрагмент экспазіцыі дыпломнага праекта.
- 5 Фрагмент каміна з калідора.
- 6 Фрагмент экспазіцыі дыпломнага праекта.



7



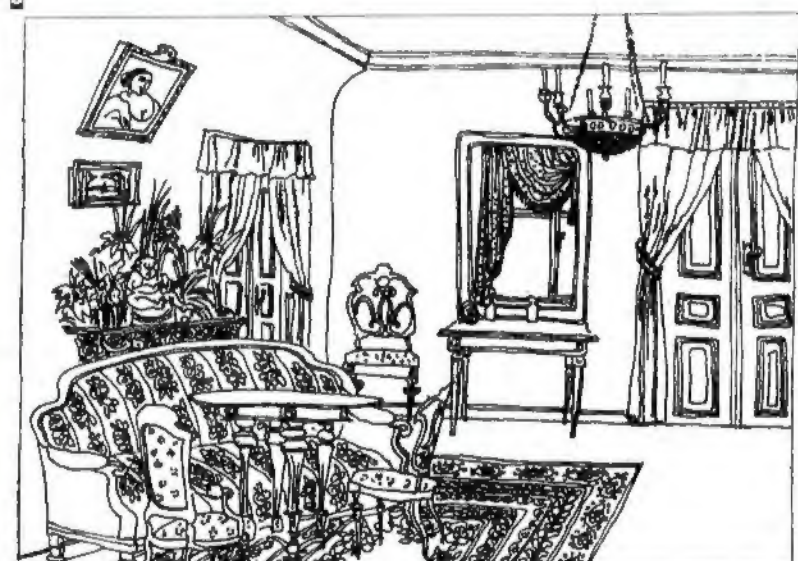
8



11



9



10



12

наму, а, наадварот, стваралі суцэльную карціну? На сёння ўжо сабрана шмат мастацкага і навуковага матэрыялу — замалёўкі, артэфакты, графічныя дакументы, некаторыя рэчы... Узняў прапанова паказаць музей як майстэрню рэстаўрацыі. Працэс рэстаўрацыі зрабіць адной з экспазіцый ствараемага музея. Тым больш, што гэта дае магчымасць убачыць палітру сцэнапісу розных часоў, уявіць стылявыя асаблівасці аздаблення інтэр'ераў, аўтэнтычныя ці адноўленыя фрагменты, адчуць гісторыю як бясконцы працэс, а не застылую, змярцвелую фіксацыю аднаго імгнення... Чалавек, які ўпершыню наведваў Лошыцу, будзе мець магчымасць стаць непасрэдным удзельнікам пазнавальнага працэсу. Не проста музей, а нейкі варштат рэстаўрацыі, дзе адна выстава змяняе другую, дзе ўвесь час ідзе праца і адкрываецца нешта новае.

Другое пытанне не менш складанае. Каму прысвяціць гэты клуб, чыё імя будзе збіраць вакол сябе людзей? Хто будзе нашым Рыхтэрам? Гэтая праблема суб'екта не давала нам жыцця. Былі розныя прапановы. Зрабіць клуб, прысвечаны цнотам пана Любанскага, апошняга ўладальніка сядзібы. Пан Любанскі быў па-еўрапейску адукаваны чалавек. У пачатку XX ст. ён узначальваў мінскае таварыства веласіпедыстаў. Была прапанова стварыць экспазіцыю пад пана Любанскага і яго грамадскую дзейнасць на кшталт клуба аматараў ровара.

Потым даведаліся: гэтыя веласіпедысты ўлетку ладзілі відовішчныя спектаклі тут, у Лошыцы. А жонка Любанскага, Ядвіга Кіневіч, якая пазней трагічна загінула, іграла ў мясцовым тэатральна-мастацкім таварыстве "Агніска", захаваўся нават фотаздымак яе ў тэатральным касцюме.

Далей канцэпцыя вымалёўвалася такім чынам.

Музей — як працуючая рэстаўрацыйная майстэрня, дзе калі-нікалі збіраюцца людзі ў літаратурна-тэатральны клуб-студыю і ўсё ажывае.

А што іграць, што ставіць у гэтым тэатры?

У адзін голас адказалі: "Сялянку" Дуніна-Марцінкевіча!



13

Гэта першы пастаўлены на сцэне твор, у якім прагучала беларуская мова. Дунін-Марцінкевіч — постаць значная ў беларускай культуры, ён адзін з першых беларускіх драматургаў, і таму літаратурна-тэатральны гурток можа быць названы ягоным імем. (Трэба дадаць, што тут увесь час ідзе гаворка аб праекце, рэалізаваным пакуль у межах дыпломнай працы.)

Такім чынам, мелася мэтай зрабіць дзеючы "варштат" рэстаўратора, які ўключыў бы ў сябе літаратурна-тэатральны гурток імя Дуніна-Марцінкевіча, існаваў бы і як майстэрня, і як экспазіцыйнае памяшканне. А старыя мэблі і рэчы, адрэстаўраваныя ці проста адшуканыя, маглі б выкарыстоўвацца як тэатральныя рэквізіт для новых пастановак.

Дунін-Марцінкевіч — гэта наш лошыцкі муштэбэль, з да-

памогай якога будзе магчыма не толькі аднаўляць гістарычную карціну мінуўшчыны, але і ствараць новую.

У гэтым месцы трэба сказаць, чаму нам, мастакам па мэблі, спатрэбілася шукаць Дуніна-Марцінкевіча, каб зрабіць нейкі варштат, і растлумачыць, што гэта такое — муштэбэль, які вобразны сэнс укладаем мы ў гэтае слова.

Муштэбэль (ад польск. *musztabel*) — драўляная падстаўка, з дапамогай якой падтрымліваецца правая рука жывапісца ў час працы над дробнымі дэталямі карціны. Гэта аднакарэнае слова з нямецкім *Maßstab* — дзе *Maß* — мера, а *stab* — палка, атрымліваецца "мерная" палка, інакш ліноўка.

Увесь час нашай працы над праектам быў пошукам такіх муштэбеляў, з дапамогай якіх магчыма было спалучыць прасторавыя адзінкі, скампанаваць

7 Ігар Кныш. Праект рэканструкцыі бальнай залы.
8 Святлана Клепікава. Праект рэканструкцыі інтэр'ера.
9 Элеанора Ляхновіч. Праект рэканструкцыі бальнай залы.
10 Элеанора Ляхновіч. Праект рэканструкцыі інтэр'ера.
11 Ігар Кныш. Праект рэканструкцыі інтэр'ера.
12 Святлана Клепікава. Праект рэканструкцыі інтэр'ера.
13 Элеанора Ляхновіч. Праект рэканструкцыі інтэр'ера.

12 Ігар Кныш.
Праект
рэканструкцыі
інтэр'ера.
13 Ігар Мандрыч.
Праект
рэканструкцыі
абедзеннай залы.



12



13

розныя рэчы розных часоў паміж сабой, каб яны не пераплакавалі адна адной, а давалі поўнае ўяўленне пра свой час.

Гэты муштэбэль — тая адзіна, той кавалачак, які змяшчае ў сабе ўсе якасці цэлага. Дунін-Марцінкевіч — пісьменнік, драматург, акцёр — змяшчае ў сваёй асобе цэлы свет. Час той адбіўся ў ягонай творчасці.

Цікава было зроблена лібрэта першай беларускай оперы "Сялянка". Яно напісана на дзвюх мовах: акцёры, якія іграюць паноў, гавораць па-польску, а сялян — па-беларуску. За ўжыванне ў оперы беларускай мовы пасля прэм'еры ў Мінску ў лютым 1852 г. улады забаранілі оперу. Але ў розныя гады "Сялянка" ставілася таксама ў Бабруйску, Слуцку, Глуску...

Двухмоўе оперы як кампазіцыйны прыем надае твору напружанасць і большую мастацкую каштоўнасць. Дзве мовы — гэта два складнікі як твора, так, наогул, усяго жыцця таго часу, яны непадзельныя, немагчымы адзін без аднаго: жыццё напалову панскае, напалову сялянскае. Пасля забароны "Сяляні" ў Мінску Дунін-Марцінкевіч з дзецьмі вандруе па фальварках і мястэчках Беларусі. На нейкім возе ён пераязджае з горада ў горад, везучы з сабою рэквізіт і дэкарацыю.

Вось гэта — сцэну і адначасова помнік Дуніну-Марцінкевічу, злітыя ў адзінае цэлае, было вырашана зрабіць у пакоі № 14 Рабілі як дэкарацыю да "Сялянікі" — з аднаго боку панскае кола, з другога — сялянскае. Адно без другога не паедзе.

Каб спалучыць тэатр і рэстаўрацыйную майстэрню з інтэр'ерам XIX ст. і залу для правядзення сходаў літаратурнага гуртка з экспазіцыяй, такі муштэбэль — рэч неабходная.

З-за недахопу сродкаў ужо другі год не вядзецца праца ў цошыцкай сядзібе. Калі ж яна адновіцца, невядома. А пакуль "Лошыцкая ідылія", як перасоўны музей-студыя, можа рухацца толькі па шляху Дуніна-Марцінкевіча. Гэта адзіная на сённяшні дзень магчымасць прыцягнуць увагу да забытай старонкі нашай мінуўшчыны.

"Эсмеральда" — прэм'ера ці падзея?

Таццяна МУШЫНСКАЯ

У снежні мінулага года Нацыянальны тэатр балета паказаў гледачу сваю апошнюю па часу работу — пастаноўку "Эсмеральды" (на музыку Ц.Пуні).

Яна працягвае тую лінію рэпертуарнай палітыкі тэатра, што і "Лебядзінае возера" (1985), "Дон-Кіхот" (1989), "Спячая красуня" і "Цені" (1990), "Карсар" (1991), "Раймонда" (1995), калі спектаклі класічнай спадчыны ставяцца як відовішчыя, маляўніча-эфектныя, якія апырына будучы прывабліваць публіку з развітым густам і карыстацца поспехам.

Мне ўжо даводзілася пісаць пра тое, што ў працэсе стварэння і далейшай, скажам так, эксплуатацыі спектакля інтарэсы самога тэатра (як мастацкага арганізма і вытворчага калектыву), інтарэсы шырокага гледача і крытыкі не супадаюць.

У працэсе стварэння новага эпічнага "палатна" тэатр марыць, акрамя ўсяго іншага, выканаць план па наведваннях, запіўняльнасці глядзельнай залы. І гэта прымушае тэатр браць у работу "касавыя" творы.

Крытык хоча пабачыць і пачуць тое, чаго ён яшчэ не бачыў і не чуў. Таму заклікае ставіць аўтару, якія рэдка з'яўляюцца на афішы, або малавядомыя творы добра вядомых творцаў.

Публіка прыходзіць у тэатр для таго, каб адпачыць у прыгожых інтэр'ерах: велічны будынак, хрустальныя святільні, урачыстыя габелены і г. д. Публіка жадае атрымаць задавальненне, тую долю станоўчых эмоцый, за якімі сюды і прыйшла. І хто можа сказаць, што публіка не мае рацыі? Паколькі з самага пачатку не супадаюць памкненні тэатра, шырокай публікі і крытыка, дык, як правіла, не супадаюць і іх адзінкі спектакля — таго, што атрымалася ў выніку намаганняў творчага калектыву.



14

Дылема — тэатр ці музей? — стаяла і, напэўна, будзе вечна стаяць і перад практыкамі музычнай сцэны, і перад тэарэтыкамі. Гэтаксама, як пытанне, аддаць перавагу сучаснаму прачытання класікі, прачытання з пазіцый сучаснага мастака ці рэстаўрацыі, няхай любоўнай і стараннай, лепшых узораў харэаграфічнага мастацтва XIX стагоддзя? Скарыстоўваць сілы, час, грошы на перанос з адной сцэны на іншую спектакляў мінулага, няхай лепшых, ці на стварэнне новых пастановак — гэта прынцыповае пытанне. Вырашае яго, вядома, сам тэатр. (Тым больш, што "Эсмеральда" на мінскай сцэне была створана пры ўдзеле ЗАТ "БелТэхЭкспарт" і фірмы "VELCOM".) Але і публіцы, і крытыкам не ўсё роўна, якія назвы з'яўляюцца на афішы, якія спектаклі — на сцэне.

Чым прываблівае "Эсмеральда" даўнейшая, ранейшая? У яе надзвычай цікавая гісто-

рыя. Нібы загадкавы і таямнічы вэлюм, ахутваюць гэты спектакль імяны буйнейшых у гісторыі балетнага мастацтва выканаўцаў. Нагадаю: першая пастаноўка "Эсмеральды" была ажыццэўлена ў Лондане ў 1844 годзе, і галоўную партыю выконвала зорка рамантычнага балета Карлота Грыззі. Праз чатыры гады адбылася прэм'ера ў Пецярбурзе. У галоўнай партыі "Эсмеральды" выступалі многія выдатныя балерыны — Фані Эльслер, Вірджынія Цукі, Кацярына Санкоўская, Матыльда Кшэсінская, Вольга Спясіўцава, Кацярына Гельцэр, Таццяна Вячаслава.

У Мінску балет ставіўся толькі аднойчы — у 1951 годзе — харэографам Сямёнам Дрэчыным. Відавочцы да гэтага часу згадваюць тое незабыўнае ўражанне, якое рабіў танец Б.Карпілавай (Эсмеральды) і С.Дрэчына (Клода Фрало). У фінале спектакля — сцэна па-

15 Сцэна з балета "Эсмеральда". Эсмеральда — В.Гайко, Клод Фрало — Р.Паклітару.



2

карання Эсмеральды — уражаныя артысты літаральна плакалі на сцэне

У новай "Эсмеральды" былі ўсе падставы зрабіцца мастацкай падзеяй. І таму, што сюжэтай асновай балета з'яўляецца знакамiты раман Віктара Гюго "Сабор Парыжскай Божай Маці". І таму, што балетная "Эсмеральда" ўвабрала ў сябе "многія пласты рамантычнага і акадэмічнага спектакля. Бо яе "бацькі" — вялікі рамантык Жуль Перо і вялікі акадэміст Марыус Пеціпа", — так лічыць пастаноўшчык балета на мінскай сцэне, вядомы санкт-пецярбургскі майстар сцэны Мікіта Далгушын.

Яго імя таксама прываблівала аматараў балета. У свой час М.Далгушын, народны артыст СССР, лаўрэат прэстыжных міжнародных конкурсаў у Варне і Парыжы, лаўрэат прэміі "Душа танца" (Масква), быў вядомым танцоўшчыкам, выканаўцам многіх вядучых партыяў

2 Клод Фрало — Р.Паклітару.

3 Эсмеральда — В.Гайко, Феб — А.Турко.

4 Сцэна з балета "Эсмеральда" — Эсмеральда — В.Гайко, П'ер Грэнгуар — І.Сядзько



3



у класічных і сучасных балетах. Мне давялося бачыць яго, як кажуць, "ужывую", у 1985 годзе ў Маскве ў час творчага вечара зорак ленинградскага балета Габрыэлы Комлевой, Любові Кунаковай і Мікіты Далгушына. У сваім танцы М.Далгушын увасабляў дастаткова рэдкі — і тады, і цяпер — тып танцоўшчыка інтэлектуальнага плана. Але, як пераканала "Эсмеральда", Далгушын-танцоўшчык непараўнальна больш цікавы за Далгушына-пастаноўшчыка. Успрыманне класікі як канона, як таго, што не падлягае перагляду, пэўна, дапамагала яму ў свой час як выканаўцу, але сур'езна шкодзіць як пастаноўшчыку.

Аўтарам сцэнаграфіі і касцюмаў новай "Эсмеральды" выступіў Вячаслаў Окунеў, тэатральны мастак, якога глядач добра ведае дзякуючы яго папярэднім работам у беларускім балете: "Спячая красуня", "Дон-Кіхот", "Страсці" ("Рагнеда"), "Вясна свяшчэнная" (другая рэдакцыя), "Жар-птушка". Каларыстычная палітра і сцэнаграфія, і касцюмаў новай "Эсмеральды" вытанчаныя і патэатральнаму дэкаратыўна. Колеравае вырашэнне спектакля малаўнічае і яркае.

Галоўныя партыі ў "Эсмеральдзе" танцуюць маладыя артысты. Амаль усе яны — выпускнікі Беларускага харэаграфічнага каледжа. Многія танцуюць на сцэне ўсяго некалькі гадоў. Выразныя і цікавыя на сцэне Вольга Гайко і Таццяна Беранова (Эсмеральда), Ігар Сядзько і Ігар Артамонаў (паэт П'ер Грэнгуар), Радз Паклітару і Аляксандр Фурман (святар Клод Фрало), Аляксей Турко і Уладзімір Далгіх (Феб), Святлана Пясецкая (Флер дэ Ліс).

Найбольш сур'езныя прэтэнзіі выклікае ў спектаклі вобраз Квазімода, званара сабора Парыжскай Божай Маці. Герой гэты толькі прысутнічае на сцэне — не танцуе, а пераважна ходзіць. Ці была мастацкая неабходнасць рабіць з яго істоту з сур'езнымі пашкоджаннямі апорна-рухальнага апарату? Такія, а дазволу сказаць, пластыч-

ная характарыстыка, пазбаўленне персанажа і знешняй, і ўнутранай прывабнасці аўтаматычна "выключаюць" яго з ліку герояў харэаграфічнага спектакля, дзе героі выяўляюць свае пачуцці, свой свет праз танец. І тады фінал балета робіцца незразумелым і псіхалагічна не апраўданым. Чаму з чатырох герояў — узнеслага паэта П'ера Грэнгуара, бліскачага афіцэра Феба, апантанага пажадлівасцю святара Клода Фрало і званара Квазімода — Эсмеральда перад смерцю развітваецца перш за ўсё з апошнім? Аданіўшы яго высокае і самаахвярнае пачуццё? І аддаючы яму — непрывабнаму і недарэчнаму — свае сэрца? Але такія рысы вобраза Квазімода хутчэй уяўляюцца і дамысліваюцца, чым рэальна існуюць. Той фінал, які ёсць у спектаклі, патрабаваў зусім іншага харэаграфічнага вобраза Квазімода.

Заклучныя сцэны балета кранаюць глядача. Але пастаўлены яны зноў-такі не надта зразумела і ўцямна. Калі не ведаць падрабязна рамана Гюго або не зазірнуць у праграмку, наўрад ці здагадаешся, куды і навошта вядуць Эсмеральду. Напэўна, зусім неабавязкова было на сцэне раскладаць сапраўднае вогнішча. Але прыкладаў пераканаўчага і сапраўды тэатральнага вырашэння аналагічных сцэн у спектаклях нашага тэатра дастаткова (згадаем хоць бы "Вясну свяшчэнную" і "Жар-птушку").

У атмасферы кожнай прэм'еры, калі яна робіцца падзеяй у культурным жыцці, якую нельга прапусціць, заўсёды адчуваецца элемент калі не ажыятажу, дык моцнага эмацыянальнага і інтэлектуальнага напружання — і сярод публікі, і сярод артыстаў. На прэм'еры "Эсмеральды" іскры часам леталі, але іх магло быць непараўнальна больш.

Трыццаць пяць гадоў таму, у 1965 годзе, знакаміты французскі балетмайстар Ралан Пеці ставіў балет "Сабор Парыжскай Божай Маці". На той самы сюжэт рамана В.Гюго, але на аснове іншай музыкі — М.Жара.

Цікава, што партыю Квазімода ў гэтым спектаклі танцаваў сам пастаноўшчык. Спектакль Р.Пеці больш блізкі нам не толькі па часу, але і па духу, больш сучасны па сваіх танцавальных і пастановачных вырашэннях. Магчыма, тэатру варты было спыніцца на гэтай балетнай версіі?

Безумоўна, новы спектакль Нацыянальнага тэатра балета заслугоўвае і павагі, і ўвагі. Але пагадзіцеся: прафесійная зробленая работа і мастацкая падзея, павага і захапленне — з'явы рознага кшталту. Праца над класічным рэпертуарам складаная. Яна патрабуе вялікіх намаганняў, сапраўды ювелірнай работы. Мець вялікі і разнастайны балетны рэпертуар і сучаснага, і класічнага накірунку — вялікая раскоша. Заўважым, што на Захадзе такой практыкі амаль няма. Або яе могуць дазволіць сабе толькі вельмі багатыя тэатры. Артысты беларускага балета або педагогі, якія працуюць па кантрактах за мяжой і час ад часу прыязджаюць дадому, пацвярджаюць гэта.

На працягу апошніх дзесяцігоддзяў Нацыянальны тэатр балета выхаваў свайго глядача. Выхаваў патрэбу ў новых яскравых мастацкіх уражаннях. Недахоп іх адчувальны. Глядач засумаваў і па новых работах самога Валянціна Елізар'ева (не так важна, будуць гэта асобныя харэаграфічныя мініяцюры, аднаактовыя ці шматактовыя балеты). Глядач засумаваў па канцэртах міжнароднага фестывалю "Я люблю балет", традыцыя правядзення якога была, на маю думку, дарэмна і зусім неразумна перарвана.

Сваімі папярэднімі работамі Нацыянальны тэатр балета вельмі высока "ўзняў планку". Вызначыў тыя крытэрыі, якімі вымяраецца мастацкі ўзровень спектакляў, іх маштаб, напал пачуццяў і думак герояў. Цяпер гэтым маштабам вымяраюцца — вольна ці міжволі — і ўсе астатнія прэм'еры.

Фота В.Майсяевка.

Нотная скарбніца нясвіжскага фарнага касцёла

Святлена НЕМАГАЙ



Артыкул другі*

Лёс музычнай культуры каталіцкага касцёла на Беларусі зайздросным не назавеш: у наш час пра яе колішнія існаванне сведчаць вельмі і вельмі нямногія музычныя помнікі. Суровую веліч грыгарыянскіх спеваў, узнёслыя гукі даўно не існуючых арганаў памятаюць толькі муры ацалелых каталіцкіх храмаў, маўчанне якіх – нібыта жывы папрок людзям за іх бяздушнасць і неабачлівасць, што прывялі да амаль поўнага знішчэння духоўнай спадчыны продкаў. Пра багатыя архівы каталіцкіх касцёлаў Беларусі заўсёды чуеш прыкладна адно і тое ж: спаленыя, знішчаныя, згубленыя, перавезеныя і да т. п. Разам з кнігамі і дакументамі ў небыццё адыходзілі і музычныя скарбы – нотныя матэрыялы, сярод якіх, магчыма, былі і рукапісы невядомых таленавітых кампазітараў, творы якіх сёння

склалі б залатыя старонкі нашай музычнай культуры...

Менавіта таму “адкрыццё” нотнага збору нясвіжскага фарнага касцёла з’яўляецца рэдкай магчымасцю зазірнуць у нашае, хай і адносна недалёкае, музычнае мінулае. Гэты збор у многіх адносінах унікальны: ён уяўляе сабой багатую калекцыю рэлігійнай і свецкай музыкі, якая шмат у чым дапаможа рэканструяваць аблічча музычнай культуры Нясвіжа першай паловы ХХ стагоддзя. Цікава адзначыць, што многія творы і нават імёны кампазітараў, якія сустракаюцца ў нясвіжскіх нотных матэрыялах, адсутнічаюць у каталогах сучасных музычных фондаў. Збор уключае ў сябе і невядомую дагэтуль музычную спадчыну арганіста і кіраўніка хору касцёла Божага Цела ў Нясвіжы Эдварда Гірдо (пра яго асобу глядзі ў першым артыкуле). Натуральна, усе гэтыя матэрыялы патрабуюць спецыяльнага даследавання, вынікі якога маглі б стаць тэмамі не адной публі-

кацыі. Таму прапануем чытачу кароткі агляд нясвіжскага збору, які дапаможа вызначыць яго спецыфіку, а таксама пралёе святло на мінулае музычнага жыцця нясвіжскай фары.

Фармальна, а на сённяшні дзень і фактычна, нотны збор з Нясвіжа падзяляецца на дзве вялікія часткі. Адно з іх складаюць рукапісныя матэрыялы, якія часова захоўваюцца ў аддзеле рукапісаў, рэдкай кнігі і старадрукаў Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі. Другая ж частка – друкаваныя ноты, што па-ранейшаму знаходзяцца ў нясвіжскім касцёле Божага Цела¹.

Натуральна, рукапісная частка збору выклікае нямерна большую даследчыцкую цікавасць. Па-першае, яна непасрэдна адлюстроўвае музычны рэпертуар нясвіжскага касцёла першай паловы ХХ ст. Па-другое – уключае ў сябе творчасць Э.Гірдо, якая, думаецца, павінна адкрыць новую старонку ў гісторыі беларускай рэлігійнай музыкі. Таму, змяшчаючы ў публікацыі агульную характарыстыку нясвіжскага збору, спынімся больш падрабязна на яго рукапісных матэрыялах.

Рукапісную частку збору складаюць пераважна невялікія па аб’ёму і розныя па памерах самаробныя нотныя сшыткі, якія, як правіла, утрымліваюць пэўную колькасць тэматычна з’яднаных твораў для той ці іншай харавай партыі (напрыклад, “Песні пра пакуту Панскую на час Вялікага посту”, тэнар; “Песні да Маці Божай”, альт, і г. д.). Натуральна, такі спосаб групіроўкі матэрыялу вынікаў з музычна-літургічнай практыкі і асаблівасцяў выканальніцкага апарату нясвіжскай парафіі. Што да поўных партытур музычных твораў, дык у рукапіснай частцы збору яны сустрака-

юцца значна радзей: па ўсёй верагоднасці, імі карыстаўся толькі кіраўнік хору для каардынацыі партый. Некаторыя творы (як правіла, у выглядзе партытур) аб’яднаны арганістам у большыя зборнікі ў цвёрдым пераплёце, якія часам маюць свае ўласныя назвы: “Musica sacra”, “Canticum sacrum” і г. д. Значна меншая колькасць сшыткаў-зборнікаў яднае творы аднаго кампазітара, рэпрэзентуючы аўтарскі прынцып сістэматызацыі матэрыялу. Адно з такіх сшыткаў утрымліваюць партыі пэўнай месы (напр.: А.Рыгоўскі, “Missa Lauda Sion”, op.19; Ю.Г.Зангль, “Меса ў гонар св. Юзефа” і г. д.), іншыя ж, па ўсёй верагоднасці, з’яўляюцца копіямі тэматычна скіраваных друкаваных зборнікаў пэўнага кампазітара (напр.: кс. Антоні Хляндзюскі, “Песні за душы памерлых”; Р.Зен-тарскі, сл. Ул. Сыракомлі, “Песні да св. імшы” і г. д.). Су-стракаюцца таксама сшыткі і разрозненыя нотныя аркушы з лаасобнымі музычнымі творамі (напрыклад: С.Манюшка, “Ecce lignum crucis”; Ф.Віт, “Veni Creator” і г. д.).

Большая частка рукапісных матэрыялаў – гэта рэлігійныя творы, якія ахопліваюць увесь цыкл спеваў літургічнага года. У нотным зборы прадстаўлены месы, літаніі, аферторыі, псалмы, нешпary, матэты, рэлігійныя песні – увесь спектр музычных жанраў², якія выкарыстоўваюцца ў набажэнствах каталіцкага касцёла. Пры гэтым большасць матэрыялаў складаюць творы нямецкіх і польскіх кампазітараў. Каб зразумець гэтыя асаблівасці музычнага рэпертуару нясвіжскага фарнага касцёла, а таксама каб растлумачыць на-яўнасць у ім многіх імёнаў і твораў, зробім невялікі экскурс у гісторыю музычнай культуры касцёла сярэдзіны XVIII – пачатку ХХ стст.

Каля сярэдзіны XVIII ст. у Еўропе пазначыўся агульны заняпад і секулярызацыя каталіцкай музыкі. У крайніх формах гэта праяўлялася ва ўвядзенні ў літургію опернага рэпертуару, а таксама твораў, вытрыманых у канцэртным стылі, для выканання якіх часта запрашаліся

оперныя спевакі. Здаралася, што ў той час у храмах гучалі цалкам свецкія творы, якія не мелі аніякай сувязі з культam (напрыклад, “Хор пілігрымаў” з вагнераўскага “Тангейзера”, “Жалобны марш” ці нахцюрны Шапэна, урыўкі з опер Даніцэці, Беліні і Вердзі)³.

Рэформа каталіцкай музыкі, якая павінна была змяніць гэтую сітуацыю, распачалася каля 1830 г. Тагачасным цэнтрам аднаўлення стала Баварыя, і перш за ўсё яе сталіца Мюнхен, дзе пад патранатам караля Людвіка I і біскупа І.М.Зайлера працавалі кампазітары К.Эт, І.Айблінгер і К.Проске. У гісторыі касцельнай музыкі гэты пачатковы этап рэформы быў названы **перыядам Аднаўлення**.

Далейшай фазай рэформы стаў т. зв. **цэцыліянскі рух**. Першае Таварыства касцельнай музыкі св. Цэцыліі (Caecilienverein) стварыў у 1856 г. у Швейцарыі арганіст і кампазітар кс. Й.Г.Зангль (1821–1887). Але найбольш значную ролю ў аднаўленні каталіцкай музыкі адыграла нямецкае Таварыства св. Цэцыліі (Allgemeiner Caecilienverein), якое было створана ў 1868 г. у Бамбергу на ўзор рымскага таварыства XVI ст., закладзенага Палестрынам. На чале цэцыліянізму стаяў прызнаны рэфарматар касцельнай музыкі кс. Франц Ксаверы Віт (1834–1888) – кампазітар, дырыжор, заснавальнік і рэдактар музычных часопісаў. Цэцыліянскі рух акцэнтаваў увагу на ўласна літургічным прызначэнні касцельнай музыкі, вяртанні ў набажэнства грыгарыянскага харалу і поліфаніі старых майстроў (перадусім – Палестрыны), а таксама ставіў мэты стварэння касцельных хароў, актыўнага ўдзелу ў набажэнстве вернікаў, вяртання літургічнай арганнай музыкі і выхавання высокакваліфікаваных арганістаў.

Ідэі прадстаўнікоў цэцыліянскага руху былі падхопленыя пачатку ў нямецкамоўных краінах, а пасля распаўсюдзіліся па ўсёй Еўропе, у тым ліку і на тэрыторыі былой Рэчы Паспалітай (культурны рэгіён, у які ў XIX – пачатку ХХ ст. уваходзілі беларускія землі). Цікавасць да ад-

наўлення касцельнай музыкі азначылася стварэннем у першай палове XIX ст. шматлікіх музычных таварыстваў (“Таварыства рэлігійнай і нацыянальнай музыкі” і “Таварыства св. Цэцыліі” ў Варшаве і аналагічных у Вільні, Калішы, Познані, Львове). Згодна з духам рамантызму, яны ставілі задачу ўпрыгожыць набажэнства і выклікаць рэлігійны настрой у вернікаў. Гэтыя таварыствы не мелі, аднак, сувязяў з рухам Аднаўлення, і таму іх дзейнасць насіла як рэлігійны, так і свецкі характар. У іх праграмах часцей за ўсё выконваліся рэлігійныя творы кампазітараў канца XVIII – пачатку XIX стст., якія паводле стылю былі набліжаныя да свецкай музыкі. Вялікую ролю ў справе аднаўлення касцельнай музыкі адыграла дзейнасць С.Манюшкі (1819 – 1872), у прыватнасці яго зборнік літургічнай музыкі “Песні нашага касцёла”, які ўключае ў сябе спевы на лацінскія і польскія тэксты, а таксама арганныя прэлюдзі і

2



ры складалі арганіста да сачынення музыкі па-мастацку каштоўнай, а разам з тым даступнай як для выканання, так і для ўспрымання, дыктавалі адмаўленне ад стварэння тэхнічна складаных твораў на карысць большай меладычнасці, прастай гармоніі, фактуры і формы. Вядома, творчасць Э.Гірдо, як і ўся музычная культура каталіцкага касцёла Заходняй Беларусі ў перыяд II Рэчы Паспалітай, знаходзілася ў рэчышчы агульнаеўрапейскай рэлігійнай творчасці. Аднак на тэматыку і інтанацыйнае аблічча многіх сачыненняў нявіжскага арганіста, несумненна, наклала свой адбітак мясцовая культура. Пра гэта сведчыць звяртанне да культу мясцовых святых (св. Андрэй Баболі, св. Казімір), шырокае выкарыстанне тэкстаў мясцовых паэтаў (У. Сыракомля), а таксама мяккасць, лірычнасць і прымат песеннасці ў ягоных творах, што кардынальна адрознівае іх ад сачыненняў нямецкіх і польскіх рэлігійных кампазітараў таго часу.

Што да друкаваных матэрыялаў нявіжскага збору, дык іх асаблівасцю з'яўляецца адносна большая колькасць свецкай музыкі, якая сведчыць пра багатае "пазакасцельнае" музычнае жыццё нявіжскай парафіі. На паліцах "міні-бібліятэкі" нявіжскага касцёла знайшліся саны для скрыпкі Я. Гайдна і Л. Бетховена, сюіта "Пер Гюнт" Э. Грыга, фартэп'яныя творы Ф. Шапэна. Сярод друкаваных матэрыялаў ёсць і некалькі зборнікаў арганнай музыкі (большасць з іх мае ўласна літургічнае прызначэнне): зборнік арганічных прэлюдыяў

"Год у касцельнай песні" М. Сужыньскага, 12 рэлігійных маршаў Л. Батаца, творы для аргана Філіпа Капачы і г. д. У нотным зборы захоўваюцца і адзінкі музычна-педагагічнай літаратуры: "Школа для кларнета", "Правілы выкладання фартэп'янай ігры Адольфа Гензельта" (маскоўскія выданні).

Адкрыццё музычнага збору нявіжскага касцёла хоць і пралівае святло на многія старонкі культурнага жыцця Нявіжы міжваеннай эпохі, аднак у той жа час пакідае нявырашанымі многія праблемы і, хутчэй, ставіць перад даследчыкамі больш пытанняў, чым дае адказаў. Ноты з касцёла Божых Целя патрабуюць дакладнай апрацоўкі і класіфікацыі, а творы арганіста і кіраўніка хору Э. Гірдо заслужваюць быць выкананымі і пачутымі беларускімі слухачамі. Спадзяемся, што нотная скарбніца нявіжскага фарнага касцёла неўзабаве зойме свае належнае месца ў гісторыі музычнай культуры Беларусі.

¹ Рукапісныя ноты часткова дублююць друкаваныя: выдавочна, што копіі рабіліся для непасрэднага карыстання падчас набажэнстваў.

² Тэрмінам "касцельная музыка" ў нашай публікацыі мы будзем акрэсліваць музычныя з'явы, якія звязаны з рымска-каталіцкай традыцыяй і ўключаюць у сябе рэлігійныя творы, што непасрэдна ўжываюцца ў літургіі і набажэнствах.

³ K. Mrowiec K. Polska pieśń kościelna w opracowaniu kompozytorów XIX wieku. Lublin, 1964. S. 15–16.

⁴ Як мы ўжо згадвалі, падшыўка гэтага часопіса за 1903–1904 гг. была знойдзена ў нотным зборы нявіжскай фары, што сведчыць пра тое, што палажэнні раформы касцельнай музыкі ведалі ў Нявіжы, і, несумненна, ведаў іх арганіст Э. Гірдо: яго характэрным алоўкам у падшыўцы адзначаны некаторыя артыкулы.

⁵ Ад "wotywa" – малебен, набажэнства.

⁶ Dąbek S. Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku. Warszawa, 1996. S. 39.

⁷ Папраўка ў назве аднаго з асобнікаў месы з "бласлаўленага" на "святога" дае нам падставы спярэджаць, што меса напісана да 1938 г., а значыць, не была прымеркавана да ка-

наізацыі Андрэя Баболі, як і ад наймення цыклы польскіх кампазітараў – кс. А. Хляндоўскага і К. Юрдзінскага. Што да творчасці Э. Гірдо ўвогуле, дык высвятленне даты напісання большасці ягоных твораў на сённяшні дзень не з'яўляецца магчымым. Сам арганіст, за нешматлікімі выключэннямі, не дае ў сваіх партытурах на гэты конт ніякай інфармацыі.

⁸ Характэрны трохгалосы склад з'яўляецца нярэдка для хравой творчасці Э. Гірдо. Акрамя названай месы, для трохгалосага хору напісаны "Лёгкая жалобная меса", "Ave Maria" ў гонар Маці Божай Троцкай, матэт "Christus natus", а таксама гарманізацыя мелоды Грыга "O Sacrum convivium". У гэтых сачыненнях выдавочная спроба аўтара прыстасаваць тыповую харальную чатырохгалосую фактуру да выканальніцкіх магчымасцяў касцельнага хору, у якім, мабыць, не заўсёды хапала мужчынскіх галасоў.

⁹ Ускосна гэта пацвярджае і наяўнасць у нявіжскіх нотных матэрыялах даволі вялікай колькасці зборнікаў фартэп'янай музыкі, а таксама камернаансамблевай літаратуры.

¹⁰ У сваіх творах Э. Гірдо не выходзіць за межы мажора-мінорнай функцыянальнай сістэмы, выкарыстоўваючы яе просты тып (з адхіленнямі ў роднасны танальнасці) і толькі часам закранаючы адхіленні ў танальнасці вышэйшага шэрага. Стылістыка традыцыйнай танальнасці была распаўсюджана ў касцельнай музыцы першай паловы XX ст., на што ў вялікай меры паўплывалі цэцыліянскія ідэі.

¹¹ Цікавую акалічнасць высвятляе Яніна Міхайлаўна Рамашэўская (гл. пра яе ў першай частцы публікацыі), згадваючы, што падчас вайны ў касцёле "прымушалі" спяваць па-беларуску. З яе слоў вынікае, што на беларускую мову перакладаліся тэксты папулярных польскіх песняў (да прыкладу: „Wesoły nam dziś dzień nastał” – “Весёлы дзень для нас настаў”). Верагодна, з гэтага ж часу паходзяць і знойдзеныя сярод рукапісных нотаў пісаныя лацінкай беларускія пераклады “Літані да Найсвяцейшай Дзевы Марыі” і “Тваёй абароне”. Палітыка беларусізацыі падчас Вялікай Айчыннай вайны, якую, несумненна, памятаюць мясцовыя жыхары, закранае адну з найцікавейшых праблем гісторыі, асвятленне якой выходзіць за межы нашага артыкула.

Фота з архіва аўтара артыкула.

Метафізіка жыцця і метафізіка фатаграфіі Станіслава Ігнацы Віткевіча

Уладзімір КАЗЛОЎ, Уладзімір ПАРФЯНОК

Геній разнастайнасці – так часта называюць Станіслава Ігнацы Віткевіча (Stanisław Ignacy Witkiewicz), чыя творчасць ахоплівае жываніс, тэатр, філасофію, тэорыю мастацтва, фатаграфію. Аўтар уплывовых раманаў і п'ес, першаадкрывальнік тэатра абсурду, з аднаго боку, афіцэр царскай арміі – з другога, рэвалюцыйны камісар – з трэцяга, эксперыментатар з рознымі наркатычнымі сродкамі – з чацвертага, мастак і фатограф – з пятага, Віткевіч за вельмі сціслы адрэзак часу (1911–1913 гг.) здолеў дасягнуць вышынь у мастацтве партрэтнай фатаграфіі. Сёння ягоныя фотаздымкі – сярод самых знакамітых партрэтаў XX стагоддзя.

Нарадзіўся Станіслаў Ігнацы Віткевіч 24 лютага 1885 года ў Варшаве ў сям'і мастака Станіслава Віткевіча-старэйшага. Скончыў сваё жыццё самагубствам 18 верасня 1939 года, у дзень, калі войскі Чырвонай арміі ўвайшлі ва ўсходнюю частку тагачаснай Польшчы. Дзякуючы свайму напэўнаму эзэману напэўнага тэатраўліваму, а часцей – эксцэнтрычнаму стаўленню да мастацтва і жыцця, Віткевіч зрабіў яркай, адметнай, амаль легендарнай асобай і лічыцца адным з самых значных культурных феноменаў адыходзячага стагоддзя.

Для Віткевіча ідэя, якая стаіць за творам мастацтва, лічылася архіважнай. Ён працаваў сваю ўласную тэорыю мастацтва – тэорыю “чыстай формы”, згодна з якой кожны мастак твор павінен адлюстроўваць метафізічную прыроду творчасці, дзякуючы якой чалавеку адкрываецца тайна быцця з усімі яе непрамірымымі супярэчнасцямі. Віткевіч лічыў, што большасць людзей не дадзена



спасцігнуць таямніцу быцця, таму што, жывучы ў сучаснай цывілізацыі, якая жорстка рэгулюе грамадскія стасункі, яны проста не маюць для гэтага вольнага часу. І таму карціна перспектывы мастацтва малявалася Віткевічам пераважна змрочнай фарбай. Ён пісаў, што свет рызыкае дайсці да такога стану, калі не застанецца ні мастацтва, ні чалавечай індывідуальнасці.

Істотную частку творчай спадчыны Станіслава Ігнацы Віткевіча складаюць фатаграфіі. Свае першыя фотаздымкі ён зрабіў яшчэ падлеткам, недзе ў 1898–99 гг. Спачатку гэта былі звычайныя сямейныя фатаграфіі, але неўзабаве чатырнаццацігадовым Станіславам апанавала страсць фатаграфавання лакаматывы. Першым настаўнікам фатаграфіі быў бацька – вядомы мастак, крытык і пісьменнік Станіслаў Віткевіч-старэйшы, які ставіўся да фата-

графіі з вялікай прыхільнасцю і лічыў, што “гэта новы від мастацтва, які дазваляе лепш убачыць узаемасувязі паміж аб'ектамі ... і дае неабмежаваную свабоду пры выбары кампазіцыі”.

З бегам часу страсць да “рухомах жалезных ідалаў” у Віткевіча-малодшага сціхае, і ён пачынае фатаграфаванне прыроды – навакольных рэчкі, ручаіны, азёры, яры. Хутка даследаванне неадухоўленай прыроды дапаўняецца і даследаваннем прыроды чалавечай. Віткевіч пачынае свядома выкарыстоўваць у сваёй фатаграфічнай практыцы серыяльны прыем, каб найбольш дакладна выявіць унутраны свет партрэтаванай асобы. Тыповай партрэтнай серыяй Віткевіча з'яўляюцца фотаздымкі Тадэвуша Наляпіньскага – анфас, у профіль і з максімальна блізкай адлегласці (1912).

Большасць работ Віткевіча

D

1 Старонка рукапісу песні Э. Гірдо "Да святога Станіслава Косткі, патрона моладзі".
2 Першая старонка месы Э. Гірдо ў гонар св. Андрэя Баболі.
3 Першая старонка кантаты Э. Гірдо на словы У. Сыракомлі "Co się przysni".



зроблена пры максімальным набліжэнні камеры да аб'екта здымкаў: па-за кадрам застаюцца "непатрэбныя" дэталі – задні фон, плечы мадэлі, валасы – і акцэнт робіцца на самым твары. Віткевіч спецыяльна мадэрнізаваў сваю камеру, каб мець магчымасць рабіць такія буйныя планы, калі у кадры змяш-



2

чаюцца толькі вочы, рот і нос партрэтаемай асобы. Такі ж прыём – фатаграфаванне дэталю з вельмі блізкай адлегласці – Віткевіч прымяняў і падчас сваіх пейзажных фотаздымак, прычым гэта было не столькі механічным паўтарэннем аднойчы вынайдженага прыёму, колькі вынік светаўспрымання мастака.

Што робіць фотапартрэты Віткевіча легкараспазнавальнымі ў шэрагу работ іншых аўтараў, гэта загадкавы выраз твараў ягоных мадэляў, які застаецца ці не адным і тым жа ад фатаграфіі да фатаграфіі. Твары віткевічаўскіх мадэляў ніколі не адлюстроўваюць "штодзённых" эмоцый, аднак яны і не падаюцца нам ненатуральнымі або карціннымі. Шматлікія фатаграфіі Ядвігі Янчэўскай, нарачонай Віткевіча-малодшага, былі зроблены ім на яркім сонечным святле, што ллосся з акна. Твар дзяўчыны не проста купаецца ў гэтым святле, яго выраз адначасова паведамляе нам, што адбываецца нешта надзвычайнае. Каб дасягаць такога эфекту, фатограф свядома акцэнтуюе ўвагу на

прысутнасці камеры, аднак пры гэтым ён стварае атмасферу таемнічасці і працягвае свае фатаграфічныя эксперыменты да таго моманту, пакуль вынікі яго не задаволяць. Віткевіч лічыў, што сам працэс фатаграфавання, як і любая іншая форма творчай дзейнасці, вымагае самага непасрэднага і часта надзвычай эмацыянальнага ўдзелу з ягонага боку.

Адданаць Віткевіча-малодшага фатаграфіі можна вытлумачыць тым, што гэтая унікальная творчая практыка дазваляла яму глыбей спасцігаць блізкіх яму людзей. Віткевіч намагаўся зафіксаваць іх у моманты найвышэйшай духоўнай канцэнтрацыі, у моманты ўнутранай гармоніі або ў такія моманты, калі, паддаўшыся абаяльнасці маладога мастака і ашломлены ягоным напорам, мадэлі набывалі выраз твару чала-

века, здзіўленага неверагоднасцю і метафізічнасцю быцця. І сапраўды, на многіх фотапартрэтах Віткевіча людзі падаюцца нам загіпнатызаванымі або як быццам бы ў стане трансу. Верагодна, "дзіўны настрой", створаны фатографам, прымушаў іх раскрываць сваё "ўнутранае я" і "выводзіць душу на паверхню".

Віткевіч надаваў асаблівае значэнне вачам – своеасабліваму "люстэрку душы", у якім адбіваецца найвышэйшая праўда кожнай "асобнаўзятай істоты". Таму на фатаграфіях Віткевіча вочы сфатаграфаваных заўсёды асветлены натуральным святлом, шырока раскрытыя і нерухомыя.

1914 год для Віткевіча быў пазначаны чорнай меткай – у лютым учыніла самазабойства ягоная нявеста Ядвіга Янчэўская. Месяцам пазней Віткевіч

друкуе некалькі партрэтаў Ядвігі, свядома зробленых нярэзкімі і з няроўным таніраваннем, з выбеленымі плямамі на паверхні фатаграфій. Гэтыя фотаздымкі перадаюць душэўны стан мастака, які перажывае трагедыю заўчаснай смерці вельмі блзкага чалавека. Рысы твару Ядвігі моцна скажоныя, і здаецца, што яе вобраз паступова знікае, як знікае і сама наша памяць аб памерлым чалавеку, нягледзячы на спробы яе захаваць.

Каб заглушыць шок гэтай страты, Віткевіч разам са сваім сябрам этнолагам Браніславам Малиноўскім едзе ў якасці фатографа і малявальшчыка ў этнаграфічную экспедыцыю ў Новую Гвінею, дзе адкрывае для сябе новы свет цалкам іншай культуры. Пачатак Першай сусветнай вайны спыняе вандроўку. Віткевіч, маючы расійскае

падданства, едзе ў Санкт-Пецярбург, паступае там на службу ў гвардзейскі корпус і неўзабаве трапляе на фронт. У 1915 годзе ён атрымлівае цяжкае раненне ў баі пад Маладзечнам. Вяртанне ў Закапанэ, у горад, дзе жыў сям'я Віткевічаў, адбылося толькі ў 1917 годзе.

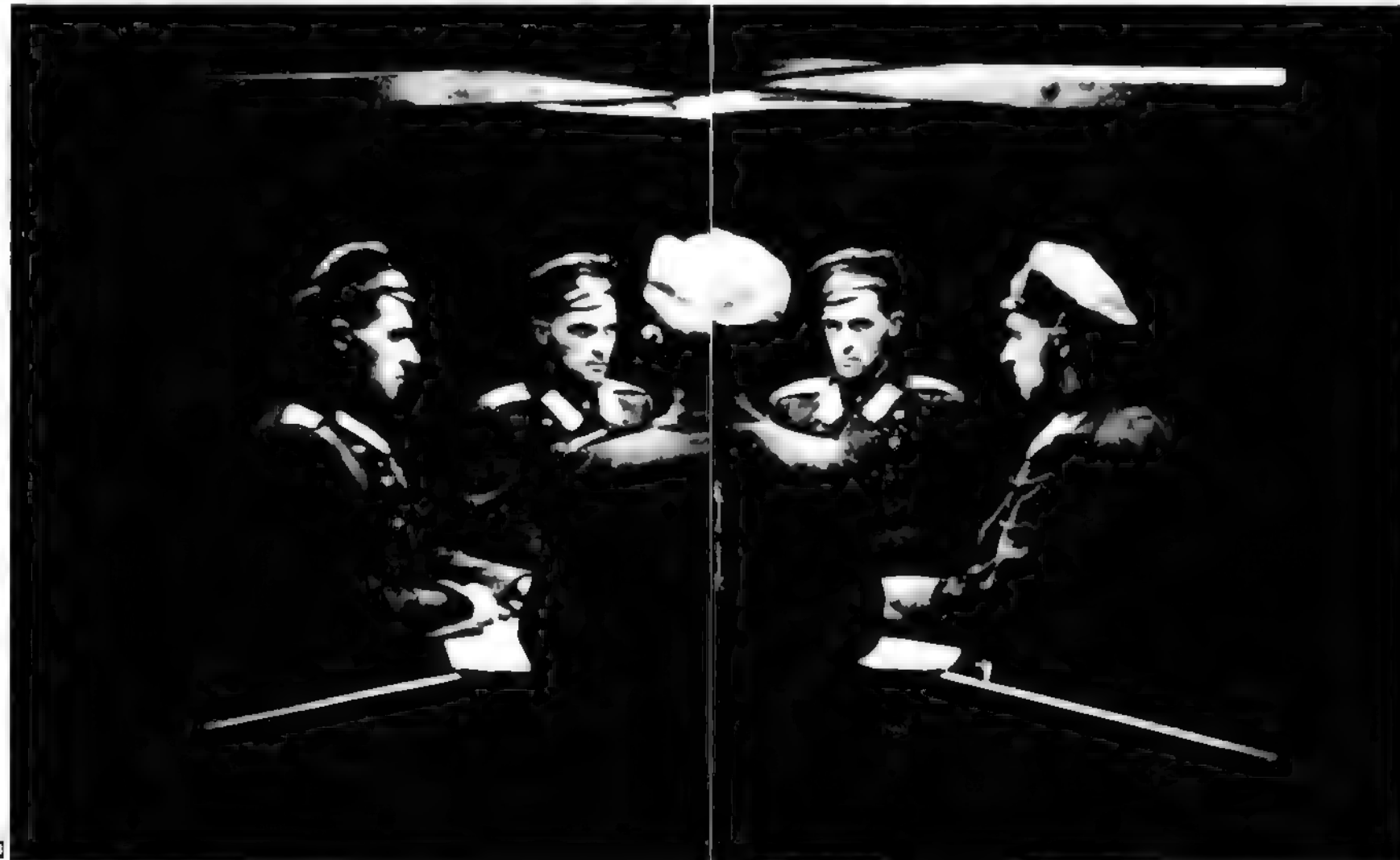
Найбольш вядомы фотаздымак "ваеннага перыяду" Віткевіча – "Шматкратны аўтапартрэт ў люстэрках" (1915) – быў зроблены якраз падчас ягонай службы ў Санкт-Пецярбургскім гвардзейскім корпусе і ўяўляе сабою партрэт Віткевіча, павернутага да нас спінай, у спалучэнні з чатырма ягонымі выявамі ў люстэрках, злучаных у адмысловую канструкцыю. Верагодна, гэты фотаздымак быў зняты Віткевічам у спецыяльна абсталяванай фотастудыі для трукавых здымкаў (што рабілі-

ся, як правіла, дзеля забавы), аднак Віткевіч, які ўжо з дзяцінства цікавіўся праблемамі раздваення асобы і сам неаднаразова перажываў такія станы, уклаў у гэты здымак асаблівы сэнс. Фотаздымак заварожвае сваёй неспасціжнай таемнай: пяць Віткевічаў у афіцэрскай



форме, прыгабных, як маладыя багі, быццам бы сабраліся за адным сталом. Падобныя партрэты рабілі і іншыя вядомыя людзі – польскі архітэктар Вацлаў Шпакоўскі (1912), французскі мастак Марсель Дзюшан (1917), але партрэту Віткевіча было наканавана ўвайсці ў гісторыю сусветнай фатаграфіі.

Ідэя "драблення" асобы і наяўнасці "другіх я" ў тых гадах ўжо не лічылася новай, аднак яна дапамагала Віткевічу выказаць свае псіхалагічныя перажыванні. Віткевіч сцвярджаў, між іншым, што ягоны раман (які застаўся няскончаным) "Адзінае выйсце" быў напісаны ягоным "другім я". Вось што кажа ягонае "другое я" ў рамане: "Я мушу перажыць усё, што знаходзіцца ўва мне. Калі я калісь зраблюся цаласным, то гэта будзе азначаць, што я захапіў усе цэнтры, якія існуюць ўва мне." Адзін з найбольш вядомых псеўданімаў Станіслава Ігнацы Віткевіча – Віткацы, які з'явіўся недзе ў 1913 годзе, – яшчэ адна з праяваў раздваення асобы мастака. У сваёй літаратурна-крытычнай практыцы



1 С. І. Віткевіч. Тадэвуш Лангер, Яніна і Ванда Ілюкевіч. Каля 1912.
2 С. І. Віткевіч. Ядвіга Янчэўская. Каля 1913.
3 С. І. Віткевіч. Шматкратны аўтапартрэт у люстэрках. 1915.
4 С. І. Віткевіч. Дзюсельдорфскі монстр. З імправізацыйнай сцэны. 1932.

Віткевіч выкарыстоўваў дзесяткі дасканала сканструяваных псеўданімаў.

Усе жыццё Віткевічу не давалі спакою ягоныя ўнутраныя канфлікты і частыя змены настрояў, што рабілася прычынай перыядаў дэпрэсіі і выклікала пачуццё абсалютнай бессэнсоўнасці існавання. Ягоныя лісты перыяду паміж дзвюма сусветнымі войнамі сведчаць пра частыя прыступы песімізму, суіцідальныя настроі і «сум метафізічнай прыроды». Каб неяк змагацца са змрочнымі перыядамі ў сваім жыцці, Віткевіч, які меў выдатныя акцёрскія здольнасці, гнуткае творчае мысленне і добрае пачуццё гумару, прыдумаў сабе «тэатр у жыцці», які складаўся з розных жэстаў і сітуацый. Час ад часу ён запрашаў сваіх знаёмых і сяброў узяць

удзел у імпрэзах, якія звычайна былі тэатрам аднаго актёра.

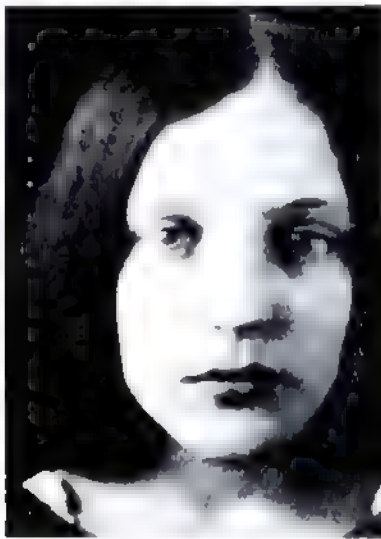
Тэатральная форма самавыяўлення Віткевіча пачала распаўсюджвацца і на фатаграфію. Заявы Віткевіча, што ён займаецца фатаграфіяй, толькі каб «забаўляць сябе», не варты ўспрымаць літаральна: Віткевіч добра ведаў, які плён можа даць камера, выкарыстаная падчас такіх тэатральных імпрэз. Тэатральныя дзеі, калі ў іх была ўведзена фатаграфічная здымка, набылі асаблівую насычанасць і іскрамённасць, а зробленыя такім чынам фатаграфіі склалі серыю пад назвай «Твары». Віткевіч зрабіў вялікую колькасць сваіх аўтапартрэтаў, вельмі часта пераапрацоўваючы то ў «дзядзку з Каліфорніі», то ў «таварыша Перасмердлава», то ў каўбоя або нават у вампіра;

есць і пародыі на родчанкаўскі партрэт Маякоўскага. Шмат хто з сучаснікаў Віткевіча не ўспрымалі гэтыя партрэты ўсур'ёз, а проста лічылі гэта клаунадай. Адлюстроўваючы розныя душэўныя станы, гримасы, жэсты, позы, гэтыя фатаграфіі быццам балансуюць на мяжы рэальнасці і фантазіі. І ніхто з нас не ведае, на якой з іх выяўлены сапраўдны Віткевіч. Застаецца толькі паўтарыць услед за самім аўтарам, што ўсе яны разам фарміруюць ягоны «калектыўны» партрэт – партрэт «асобна ўзятай істоты».

У публікацыі былі выкарыстаны матэрыялы з кнігі «Witkacy. Metaphysische portraits. Photographien von Stanislaw Ignacy Witkiewicz». 1997 Connewitzer Verlagsbuchhandlung, Leipzig



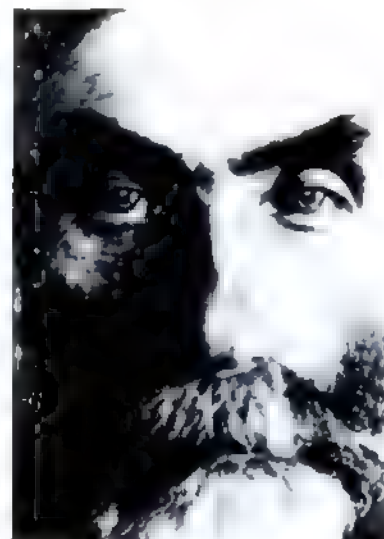
5



6



7



8



9



10



11

- 5 С. І. Віткевіч. Пародыя на партрэт У. Маякоўскага. 1931.
- 6 С. І. Віткевіч. Яніна Ілюкевіч. Каля 1912.
- 7 С. І. Віткевіч. Ядвига Віткевіч. 1923.
- 8 С. І. Віткевіч. Станіслаў Віткевіч. 1913.
- 9 С. І. Віткевіч. Аўтапартрэт. 1912.
- 10 С. І. Віткевіч. Марыя Віткевіч. Каля 1912.
- 11 С. І. Віткевіч. Стэфан Яворскі, жаніх прынцэсы Кацэла. Каля 1912.

Фотаапавяданні Паўла Жака

Нэлі БЕКУС-ГАНЧАРОВА

Калі звяртаешся да фатаграфіі на ўмовах сённяшняй культурнай сітуацыі, цяжка пазбегнуць пытання пра тэхніку яе выканання: з-за хвалі папулярызаваных лічбавых тэхналогій у прасторы мастацкай фатаграфіі здымкі рэальнага свету пачынаюць губляцца ў плыні сімуляванай рэчаіснасці. У выпадку з фатаграфіямі польскага фотамастака **Паўла Жака (Paweł Żak)** гэтае пытанне таксама заслугоўвае калі не размовы, то пэўнага ўдакладнення. Работы Жака адносяцца да фатаграфіі традыцыйнай, аналагавай. Рэчы, адлюстраваныя на іх, былі і ёсць у матэрыяльным, прасторава-часавым свеце. Гэткая тэхнічная падрабязнасць патрэбная не толькі для перадачы поўнай карціны ягонай творчасці, але і для разумення ягоных фотаздымкаў у кожным асобным выпадку.

Сваю серыю «Аповесці» («Opowieści») фатограф распачаў у 1996 годзе і па сённяшні дзень папаўняе яе новымі «сюжэтамі», новымі вобразамі. «Гісторыя», або, дакладней, «гісторыі», якія ўзнікаюць ва ўяўленні мастака, доўжаць логіку сюжэтнага развіцця, знаходзяць усё новыя і новыя формы выяўлення, застаючыся тымі ж «апавесцямі». Гэты аднойчы ўзніклы рытм апаведу робіцца маналагам аўтара. Гаворачы (г.зн. фатаграфуючы), Павел Жак стварае ўласную наратыўную плынь падзеяў; і ў ёй можна ўгледзець супраціўленне рэальнаму — хуткабежнаму часу з ягоным неадменным календаром. Ён уключае нас у гульню з візуальнымі «апавяданнямі», дзе існуе свой час, свая прастора, свая разгорнутая перспектыва, змешчаная ў двухмернай прасторы фатаграфічнага здымка.

У гэтым апаведзе рэчы перастаюць быць рэчамі, пераўтвараючыся ў сімвалы «рэчыўнасці» свету як такога. Працэс узнікнення самой фатаграфіі можна падаць як дзейнасць, скіраваную на пераадоленне супраціўлення рэчываўнай матэрыі, як працэс адчужэння яе фізічнай субстанцыяльнасці на карысць бачнага. Чалавек не ў стане пераўтвараць гэтую субстанцыю, але яму падуладная форма. Менавіта гэтая ўлада над формамі прадметнага свету робіцца спачатку крыніцай натхнення, а потым і асновай творчасці са сваімі вобразамі свету, сваімі сюжэтамі візуальных «апавесцей». Вонкавае, бачнае не толькі прад'яўляе нам нейкую закамфляваную сутнасць, але мае таксама і сваю ўласную аўтаномную змястоўнасць. Яна і вымушае нашае ўспрыманне адправіцца ў шлях алюзій і асацыятыўных сувязяў. Верагодна, толькі адолеўшы гэтакі шлях, можна спасцігнуць змест фатаграфій-апавяданняў, якія пераказваюць сагу пра свет прадметаў і рэчаў.



12

Фатаграфіі-апавесці пачынаюцца з гэтых прадметаў. Завязка сюжэтаў, як правіла, аднолькавая: знаёмыя рэчы выцягваюцца са звычайнага асяроддзя, яны пазбаўляюцца таго атачэння, да якога прызвычалася і нашае ўспрыманне. І тут высвятляецца, што разам з кантэкстам, побытавым фонам штодзённасці рэчы страчваюць сваю «рэчывнасць». Гэтая рэчывнасць як функцыянальная мэтаакіраванасць і прагматычная абумоўленасць існавання рэчаў у свеце згублена, а дакладней — сцерта фатографам. Першапачатковым «стваральнікам» рэчаў можа быць чалавек (як у выпадку з дзіцячымі цацкамі, прызначэннем якіх было цешыць дзяцей, або боханам хлеба, спечанага дзеля задавальнення патрэбаў чалавека і пра які яшчэ пойдзе гаворка ніжэй) або сама прырода, якая дала чалавеку плады, птушак, зямлю. Аднак паралельна і гэтым сфарміраваным карысцю парадкам у свеце прадметы-аб'екты маюць асобны, іншы статус у свеце візуальнасці. Ён пгчыльна знітаваны з «першым», карысным сэнсам і нават яму падпарадкоўваецца, але вельмі часта чалавек не звязвае на гэта і аддае перавагу той ці іншай рэчы, кіруючыся менавіта другім, схаваным парадкам. Парадкам эстэтычнай візуальнасці.

Фатаграфія Паўла Жака вяртае нас да гэтага парадку прадметнага свету, які ніяк нельга назваць «адваротным бокам рэчаў» або нават «споднім сэнсам рэчаў»; няма тут і такога папулярнага ў фатаграфіі гіперрэалізму. Наадварот, фатограф турбуецца пра захаванне рэальнага, сувымернага ўспрымання, робячы здымкі ў «камфортным» і лёгка для разумення маштабе. Такі «клопат» пра будучае ўспрыманне фатаграфій і адрознівае фатаграфію Жака ад гіперрэалістычнага фатаграфавання свету, які прад'яўляе нам рэальнасць нечаканую і захапляльную, нябачную і неспазнаную, але якая існуе побач, толькі ў іншым маштабе. Успрыманне, «разуменне» ў гэтым выпадку спыняецца ў той момант, калі аб'ект распазнаецца намі (або пераконвае нас у прынцыповай неспазнавальнасці без падказкі аўтара, якая можа і не ўваходзіць у задуму).

У «аповесцях» Жака няма ніякай моўнай загадкі, ён выказваецца знаёмай і прыняцова зразумелай мовай настолькі, наколькі такой мовай можна лічыць формы і выгляд атачаючых нас у жыцці прадметаў. Аднак і тут узнікаюць калізіі з успрыманнем добра знаемых нам прадметаў. Як, напрыклад, з боханам хлеба, палавінка якога сфатаграфавана ва ўсёй яе рэалістычнасці, даступнай чорна-белай выяве. Хлеб гэты быў прывезены польскаму фатографу з Беларусі: яго выгляд, фактура і форма, звычайныя для беларусаў, былі нязвычнымі для палякаў, і таму на фатаграфіі ён успрымаўся імі як нейкая дзіўная скульптура невядомага аўтара, як нейкая чыстая абстрактная форма, на паверхні якой (г.зн. хрусткай скарынцы хлеба) працываюцца знакі яе эстэтычнага зместу. Тым не менш фатаграфія існуе і для адных, і для другіх. Гэтая сітуацыя як нельга лепш паказвае, наколькі канвенцыянальнай з'яўляецца мова візуальнасці і куды, уласна кажучы, скіроўвае наш позірк Павел Жак. Вызваліўшыся ад кантэксту рэчаў у ягоным найбольш прамым і штодзённым разуменні, ён пераўтварае рэчы ў свае ўласныя сімвалы. Тут яны іграюць іншыя ролі, гэта іншы тэатр і іншы сюжэт. Бывае, што рэчам ідзе на карысць той вопыт, які яны набылі ў звычайным чалавечым жыцці, і тады сімвалізм нашага разумення рэчаў у новай ролі абапіраецца на іх мінулае, а іншым разам гэты вопыт цалкам адчуваецца. Тым не менш новыя сімвалічныя функцыі аб'ектаў у прасторы «аповесцей» ствараюць рэчаіснасць не менш пераканаўчую, чым тая — практычная, да якой мы ўсе прызвычаліся.

Прадметы паказваюцца ў перспектыве свайго сімвалічнага асэнсавання, якое ідзе ўглыб. Гэта зместавая «глыбіня» не паказана і не расказана да канца (нават незразумела, ці ёсць у яе ўвогуле канец, ці прадуманы фінал), яна як быццам знікае ў глыбокім ценю... Гэта маўленне на асаблівай мове візуальнасці, у якой усё знаходзіць сваё адлюстраванне і ўсё патрабуе новага асэнсавання і тлумачэння. Фатограф — гэта той, хто крыху раней яе засвоіў і пачаў на ёй размаўляць.

На фатаграфіях Жака ёсць тонкая мяжа паміж прадметам рэальным, які часам з дзяжасцю рас-

пазнаецца па-за звычайным кантэкстам, і ўяўленнем аўтара, які задае ідэю і фарміруе логіку «апавяданняў». Аднак за кожнай такой ідэяй стаіць медытатыўная праца па пошуку новага зместу. У гэтым змесце дзіўным чынам сплятаюцца прадметы як такія з фантазіяй і вобразамі свабодных асацыяцый. На гэтых асацыяцыях трымаецца фабула аповеду, на пазнаванні і непазнаванні прадметаў выбудоўваецца іх уздзеянне на нас. Час ад часу рэчы знікаюць з поля зроку і на фатаграфіях разыгрываюцца сцэны з удзелам іх слядоў (напрыклад, іх адбіткаў на пяску) або іх ценяў. Пэўны містыцызм разыграных спектакляў змяшчаецца ў лакальных і мініяцюрных рамках сюжэта кожнага апавядання, яны шматмерныя і лаканічныя адначасова.

Фатаграфія — выява статычная, і ў гэтым яе сутнасць і своеасаблівасць у цяперашнім жыцці бясконцага нов-стопу. На фатаграфіях Жака «рухомасць», цякучасць, дынамічнасць іншым разам пераўтвараецца ў асаблівы эфект візуальнай спрэчкі з рэчаіснасцю. Што менавіта сфатаграфавана на здымку, калі мы бачым на ім пясок, што сыплецца? Нерукомасць фатаграфічнага вобраза нечакана пераадоўвае прыроду самой фатаграфіі і нават здаецца, што мы чуем, як сыплецца гэты пясок. А можа, фатаграфія здолела вылучыць такія фрагменты часу, у якіх рух робіцца незаўважным і свет выглядае нерукомым — такім, якім мы бачым яго на фотастужцы? На іншых фатаграфіях рэчаіснасць, наадварот, статычная, яна нікуды не рухаецца незалежна ні ад нашай прысутнасці, ні ад прысутнасці фатографа. Гэтая бясконцая статычнасць і ўстойлівасць прадметаў «мёртвай натуре» як быццам падвойваецца, рэальная фізічная нерукомасць узводзіцца ў квадрат, трапляючы ў зафіксаваную фатаграфічную прастору. Эфектам гэтага падваення робіцца асаблівая медытатыўнасць візуальнага вобраза, які спакушае позірк, прапануе яму затрымацца на гэтай знерукомленай тэрыторыі, паспытаць сябе ў гэтым свеце, пазбаўленым хуткасцей, і хто ведае, што будзе вынікам гэткага выпрабавання...

Той факт, што сярод гэтых прадметаў шмат парцэлянавых, дзіцячых фігурак, узмацняе адчуванне «казачнасці» бачнай прасторы. Свет, у якім гэтыя цацкі жывуць штодзённым жыццём, населены фантастычнымі, выдуманымі, нерэальнымі вобразамі і падзеямі. Яны напэўнаюць дзіцячае ўяўленне і застаюцца ў саміх цацках, нават калі дзіця вырастае. Гэтыя тонкія сувязі паміж светам уяўным (дзіцячым) і паміж светам рэальным (дарослым) на імгненне праяўляюцца на фатаграфіях Жака і адчуваюцца нам: на паверхню выходзяць нашая ўкараненасць у тым свеце і ягоная ўскладанасць — у нашым.

Дзіцячыя цацкі, сляды на пяску, плады, папярковыя фігуркі і проста трэскі — усё гэта свет уземазямяных формаў, асветленых і сабраных такім чынам, каб нашае ўяўленне — наўздагон за ўяўленнем фатографа — уцягвалася ў гульню сімвалічнага разумення. Што ж у свеце ўсе-такі адбываецца, калі парцэлянавае медзвездзяна ад-



2



3

пачывае ў лыжачцы для гарбаты, як у калысцы, або звяркі — тыгры, конікі, медзвездзяны — выстройваюцца ў піраміду (своеасаблівае парафраза на іншую, добра вядомую ў Польшчы піраміду Катажыны Казыры)? У рабоце Казыры гэта былі чучалы сапраўдных звяроў, якія стваралі сабою нейкую жаклівую «сімвалічную іерархію». Гэтая піраміда выклікала шквал дыскусій, абурэнне і нават супраціўленне ў мастацкіх колах, аднак і спарадзіла таксама хвалю алузіі у творчасці іншых мастакоў. Адно з такіх алузіяў мы бачым на фатаграфіі Паўла Жака.

Жывое і мёртвае, нерухомае і сыпкае, гладкае і шурпатае, роўнае і скажонае — усё гэта грані аднаго і таго ж свету. Адно пераходзіць у іншае, адно адлюстроўваецца ў іншым: рэчы нясуць нейчы сэнс — чужы замест свайго. Павел Жак дзіўным чынам адбірае ў прадметаў штодзённага свету іх звычайныя функцыі і ролі, аднак не спустошвае пры гэтым іхнюю першапачатковую матэрыяльнасць. Фізічнасць рэчаў, наадварот, пад-



4



5

крэсліваецца, яна не запарушваецца штодзённым ужыткам, не пакрываецца бліскучым рэкламным лоскам «навізны» — гэта тая ж самая, наша «матэрыя», толькі яе матэрыяльнасць пазбавілася цяжару візуальнай звычкі і даецца нам як такая. І калі на фотаздымку з'яўляюцца драпіны і пыл, то жадання зарэтушаваць іх або змахнуць не ўзнікае: яны дапамагаюць арэчыўлівацца таму, што выяўлена на здымках, даюць нам пацвярджэнне іхняй і нашай матэрыяльнасці. Спрадвечная педантычная барацьба фатографа за чысціню негатыва і фотаздымка ў Жака інверсуецца, і гэты своеасаблівы эфект прызваны ўсталяваць уладу і магічную сілу рэальнага свету, які, як ніколі, патрэбны чалавеку ў эпоху панавання лічбавай візуальнасці.

Варшава, сакавік 2000 г.

Пераклад з рускай мовы.

Артыкул ілюстраваны работамі з серыі «Аповесці».

Валенцій Ваньковіч. Новыя знаходкі

Да 200-годдзя з дня нараджэння

Ірына СЫЧОВА

У Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь ёсць філіял “Дом Ваньковічаў. Культура і мастацтва першай паловы XIX стагоддзя”. У маі 2000 года адбудзеца ўрачыстае адкрыццё філіяла. Гэта будынак па вуліцы Інтэрнацыянальнай (раней — Валоскай), дзе жыў стрыечны брат вядомага беларускага мастака Валенція Ваньковіча (1800—1842) — Эдвард Ваньковіч. Цяпер ў “Доме Ваньковічаў” адкрыта экспазіцыя, дзе прадстаўлены матэрыялы, звязаныя з жыццём і творчасцю Валенція Ваньковіча, сядзібны партрэт і інтэр’ер канца XVIII—пачатку XIX стагоддзяў.

У трох залах музея размясцілася партрэтная галерэя канца XVII—паловы XIX стагоддзяў. Тут можна ўбачыць партрэты людзей, якія займалі ў грамадстве рознае сацыяльнае становішча: дробнай шляхты, вайскоўцаў, чыноўнікаў судовых устаноў, іх жонак і дачок. Калекцыя партрэтаў паступіла ў музей з розных сядзібаў. Над яе вывучэннем і рэстаўрацыяй працавалі навуковыя супрацоўнікі НММ Беларусі і рэстаўратары Мінска, Масквы і Санкт-Пецярбурга. Побач з партрэтамі экспануюцца прадметы дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва: люстры, фарфор, мэбля канца XVIII—першай трэці XIX ста-

годдзяў, вырабленыя ў Заходняй Еўропе, Расіі і Кітаі.

Тры залы ў музеі прадстаўляюць тыповы інтэр’ер таго часу. Гасцеўня — самы вялікі пакой у “Доме Ваньковічаў”. У ёй прадстаўлены гарнітур архаванага дрэва 1830-ых гадоў, вялікае люстра, французская шпалера XVIII ст., хрустальная люстра пачатку XIX ст. і іншы, а таксама скульптуры, сярод якіх “Пацалунак Амура” — рэпліка вядомай кампазіцыі італьянскага скульптара А.Кановы (1757—1823). Гэтая скульптура мае непасрэднае дачыненне да аздаблення дома Ваньковічаў. Яна знойдзена ў зямлі на тэрыторыі сядзібы. Музычная гасцеўня “Домы Ваньковічаў” нагадвае, што звычайнай з’явай у шляхецкіх дамах таго часу былі музычныя вечары. Раяль XIX ст. фірмы “Менцэль” упрыгожвае музычную гасцеўню. У кабінёце “Домы Ваньковічаў” знаходзіцца своеасаблівай канструкцыі бюро чырвонага дрэва, якое аб’ядноўвалася з камодай для бялізны і кніжнай шафай. На бюро — кніга “Вопыты” Мантэня, якая была выдана ў Парыжы ў 1802 годзе. Надпіс на тытульным аркушы гаворыць пра тое, што кніга паходзіць з бібліятэкі Эдварда Ваньковіча.

Дзве залы прысвечаны непасрэдна жыццю і творчасці мастака Валенція Ваньковіча. У гэтых залах экспануюцца архіўныя дакументы, фатаздымкі работ мастака, а таксама арыгінальныя творы жыванісу і дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва. Прыцягваюць увагу “Аўтапартрэт” Ваньковіча і “Партрэт Адама Міцкевіча” — копіі сучаснага польскага мастака Рышарда Прымке.

Супрацоўнікі НММ Беларусі ўжо не першы год збіраюць звесткі, звязаныя з Валенціем Ваньковічам. Прыгадаем, што В.Ваньковіч нарадзіўся ў Бела-



2

русі, вучыўся ў Віленскай мастацкай школе і Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў. Сябраваў з паэтам А.Міцкевічам. З 1829 па 1839 год В.Ваньковіч жыў пад Мінскам, у сваім маентку Малая Сляпянка. Памер мастак нечакана ў Парыжы падчас сваёй замежнай вандроўкі.

Вядома, што ад’езд за мяжу для капіравання твораў мастакоў еўрапейскага жыванісу быў даўняй марай Валенція Ваньковіча. Але дагэтуль не было ў навукоўцаў дакладных звестак, калі ж усё-такі мастак здзейсніў сваё падарожжа? Цяпер гэтая дата стала больш канкрэтнай. Супрацоўнікі музея даведаліся, што ў Нацыянальным гістарычным архіве Рэспублікі Беларусь захоўваецца істотна важны для нас дакумент — духоўнае завяшчанне Валенція Ваньковіча. Мастак напісаў сваё завяшчанне 3 ліпеня 1839 года, перад самым ад’ездам за мяжу.

Трэба адразу сказаць, што ў архіве знаходзіцца не першапачатковы дакумент, а толькі ягоны пераклад з польскай мовы на рускую. Але калі вядомы змест, то можна ўявіць, якім было сапраўднае завяшчанне. У ім Ваньковіч пералічвае невядомыя да-

гэтуль даследчыкам факты і, акрамя таго, раскрываецца перад намі як вельмі цікавы чалавек. У завяшчанні мастак называе сваю нерухомасць: маентак Малая Сляпянка Паезуцкая (былая маемасць езуітаў), засценкі Дуды і Цемярычына — усе ў Мінскай губерні. Далей пералічвае рухомасць: “скаціна, земляробчыя прылады, розныя патрэбныя рэчы, будынкі, землі, лугі, лясы, карчомныя прыбыткі, мэбля, экіпажы і г. д.” Таксама ўказвае сумы, якія абавязаны яму былі выплаціць розныя людзі: Караль Ваньковіч (родны брат) — 1000 рублёў, князь Аляксандр Радзівіл-Антаноўскі — 1500 рублёў і 500 чырвонцаў, а таксама Пржэздзецкі “па абавязку на Смаргонях”. Усё гэта, разам з даходамі ад маентка, павінна было перайсці ў рукі жонкі Валенція Ваньковіча — Анелі з Расціцкіх Ваньковічавой, а пасля яе смерці мела быць падзелена паміж дзецьмі.

Ваньковіч убачыў і пакахаў Анелю ў родных яе мясцінах пад Пінскам, дзе бываў з сябрам, паэтам Юльянам Корсакам. З ёю мастак ажаніўся падчас вучобы ў Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў (дарэчы, гэта адбылося

без дазволу кіраўніцтва Віленскага ўніверсітэта, які аплачваў Ваньковічу ягонае пражыванне ў Пецярбурзе). Жонка мастака, па словах сучаснікаў, валодала “дзіўнай рафаэлеўскай прыгажосцю”¹. Яна была добрай гаспадыняй і клапацівай маці. Пра гэта сведчыць сам Ваньковіч у завяшчанні: “Упэўнены, што жонка мая, як сапраўдная маці, усіх сваіх дзетак аднолькава любіць і не зробіць выключэння нікому — ці па розніцы полу, ці па асаблівай прыцягальнасці.” І далей: “Таксама ўпэўнены, што жонка мая накіруе дзетак нашых на карысныя для іх заняткі, навучыць спраўляцца з рознымі цяжкасцямі ў жыцці, навуцы і творчасці, не пашкадуе на іх адукацыю грошай дзеля аплаты ўсякага роду настаўнікаў”. Такім чынам, роўнасць паміж роднымі і любоў да працы — вось той галоўны “запавет”, які пакінуў Валенцій Ваньковіч сваім дзецям. Разам з тым мастак дадае: “Неабходна адзначыць, што калі б жонка мая выйшла замуж паўторна — то забеспячэннем дзетак займацца ўжо не магла б. Тады (хоць спадзяюся, што гэтага не адбудзецца) — ад усякага фундушу ёй адмовіць”.





доказнай пазіцыі пакуль проста не існуе. Хоць усе, натуральна, ведаюць: нарадзіўся ў сямейным маентку Багданава (цяпер Валожынскі раён, Рэспубліка Беларусь) 10 снежня 1870 года, шмат і захоплена маляваў навакольных краявіды, вучыўся ў Пецяярбурзе, пісаў мора ў Крыме і на Балтыцы, працаваў у Вільні, Варшаве, Кракаве, а завяршыў свой жыццёвы шлях 30 кастрычніка 1936 года ў тым самым Багданаве, дзе старыя могілкі, дзякуй Богу, зберагліся па сёння. Ёсць шмат сведчанняў глыбокай прыхільнасці мастака да мясцін, дзе ён узгадаваўся і якія ўславіў сваёй творчасцю, яго шчырых дачыненняў з людзьмі, што жылі побач. “Тутэйшую гаворку” ў сям’і не толькі разумелі, але і карысталіся ёю пры патрэбе. Магу засведчыць, што Барбара Рушчыц, дачка мастака, дагэтуль яе памятае.

Творы Фердынанда Рушчыца беражліва захоўваюцца музеямі, калекцыянерамі і сямейнікамі, пераважна ў Польшчы. У Беларусі ёсць толькі адно палатно ў Нацыянальным мастацкім музеі ды пара малюнкаў у ягонай філіі ў Галышанах. Малюнкi – падарунак сям’і Рушчыцаў.

Да селетняй гадавіны мастака і выставу зрабіць няма з чаго, а суседзі, трэба думаць, не паспяхуюцца падзяліцца тым, што маюць. Ды ніхто і не рупіўся пра гэта належным чынам, хоць нейкія спробы кантактаў, ведаю, былі. На жаль, у нашай краіне пакуль што не ўмеюць шанаваць слаўтых землякоў і ганарыцца іх унескам у сусветную культуру.

А выстава ў Беластоку была адной з шэрага тых імпрэзаў, якія ладзіць грамадскасць Польшчы да гадавіны славнага мастака.

“Прыгажосць ёсць паўсюль”

З артыкула Цэзары Шыманюка, змешчанага ў каталогу

... Наступнай (чарговай) тэмай Фердынанда Рушчыца быў пейзаж бацькаўшчыны – Багданава, у якім мастак асталяваўся пасля заканчэння вучобы. З навакольнай прыродай ён адчуваў сябе цалкам паяднаным, звязаным

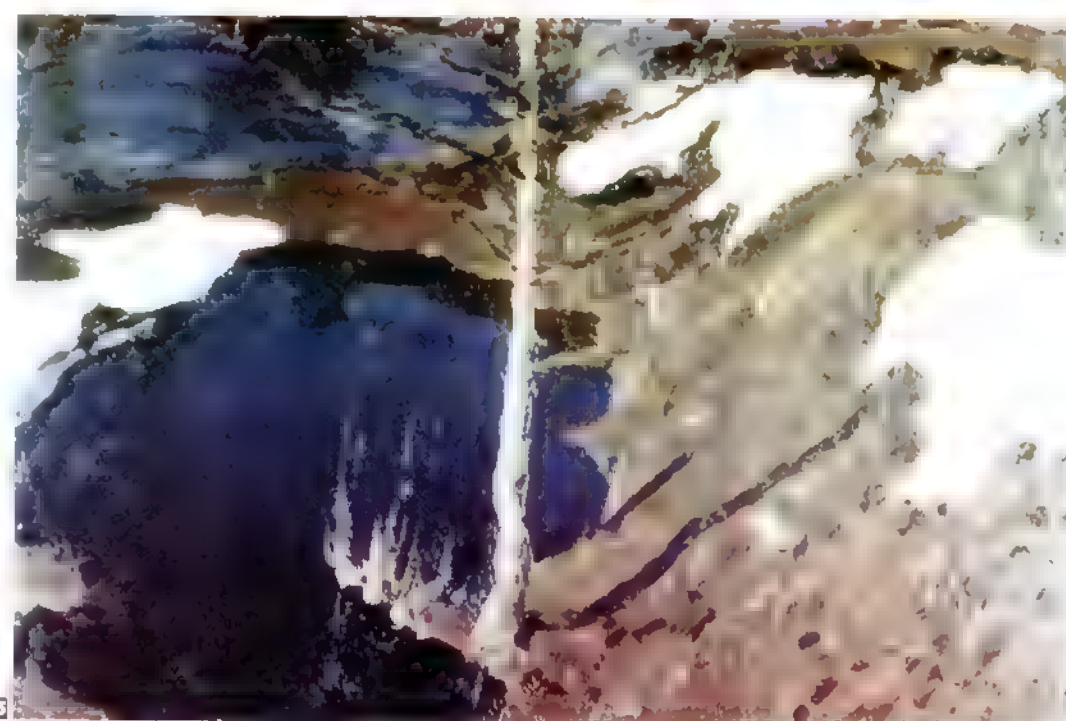
нейкім адмысловым чынам. Яму не трэба было шукаць тэмаў для сваіх работ. Яны былі навокал. Ён бачыў іх у кожным фрагменце краявуду: у вузкай ручаіне, якая вецца сярод дрэваў, у драўляным мастку, змайстраваным мясцовым цесляром, у заснежаным вясковым гумне, у бурых скібах заранай зямлі ці ў клубяністых навакольных хмарах.

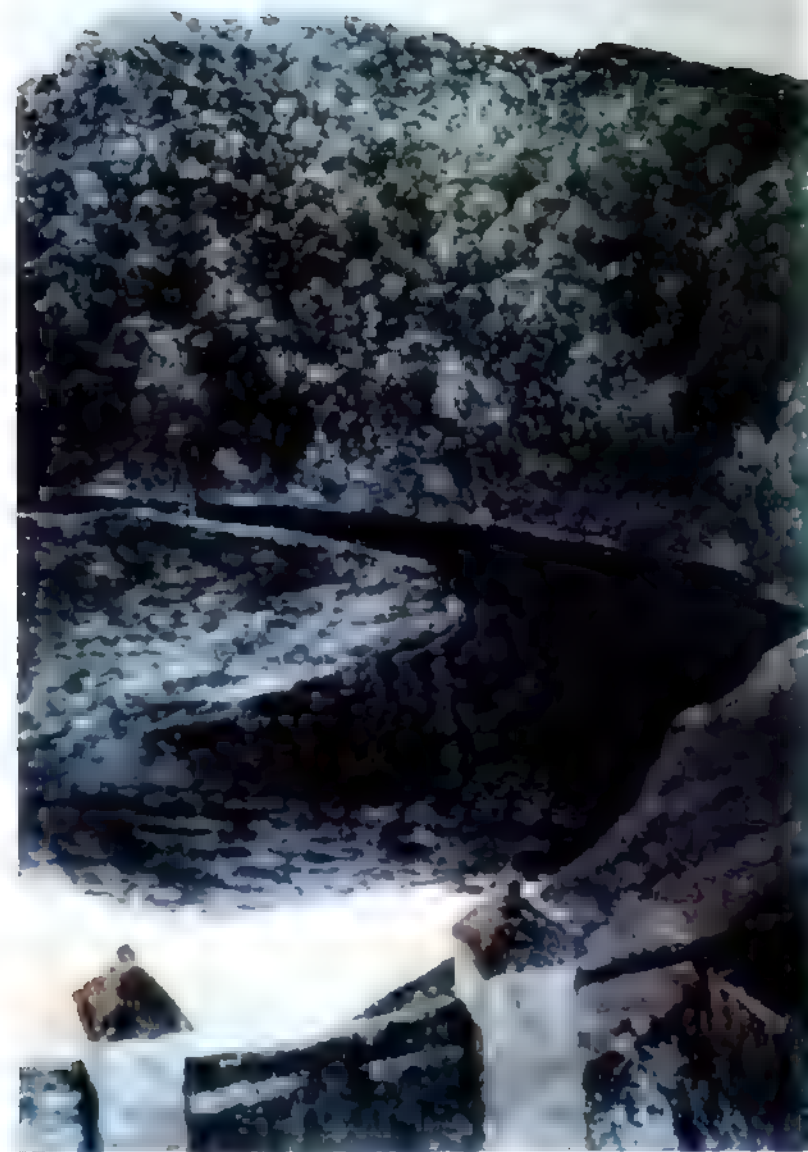
Ён меў некалькі ўлюбеных матываў, да якіх ахвотна вяртаўся і якія ўвасабляў у розную пару дня і года, кожнага разу адкрываючы ў іх нешта новае. Гэта былі стары драўляны млын у Даўкнэвічах, касцёлы ў Багданаве і Вішневе, “роднае гняздо” (так ён называў пабудаваную з лістоўніцы ў XVII стагоддзі сядзібу Рушчыцаў), так званы “мур” – мураваны будынак побач з сядзібай, у якім размяшчалася майстэрня мастака.

Палотны, якія ствараў Рушчыц, уяўляюць своеасаблівы род алейнага жыванісу і адметную стылізацыю. Часта яго натхняла японскае мастацтва, што можна заўважыць у шматлікіх ягоных работах з перспектывай “і птушынага палету”. Наабышчы, аднак, уплыў на ягоную творчасць меў рэалізм, які ён па свайму інтэрпрэтаваў. Ён не імкнуўся адлюстравать усе, што тоі або іншы краявід у сабе меў Адыходзіў ад шырокай перспектывы, канцэнтруючы сваю увагу голыкі на абраным фрагменце. Маляваў шырока, энергічна, кладучы тоустыя пласты фарб. Адаваў перавагу цёмнай, суровай і “цямной” танальнасці, што ўзмацняла эфект твора, уводзячы атмасферу меланхоліі, пагрозы, неяснекі.

Наабышчы любіў ён раннюю вясну, час, калі уся прырода абуджалася з зімовага сну. Вясна на бывала ў ягоных творах розным постаці, раз то быў набрынялы вядою снег, які ссочваўся з пахітых берагоў ракі, іншым разам голыя, яшчэ без лісця дрэвы, што адкадаюць доўгі цені.

Калі ў 1908 годзе ён прыбыў у Вільню, дык жывапісную творчасць ужо фактычна пакінуў і нічога значнага ў гэтым сэнсе ўжо не ствараў. Але гэта не азначала, што ён кінуў працаваць і паказваць людзям красу. Для Рушчыца Вільня была найпрыгажэй-





©

шым горадам II Рэчы Паспалітай, горадам наскрозь польскім, з шматвекавымі гісторыяй, культурай, традыцыямі і звычаямі. Ён асеў у Вільні не толькі дзеля таго, каб у ёй жыць, але і каб ёй служыць. Свой талент, асобу і сэрца ён аддаў гораду над Віліяй і Вілейкай і ягоным жыхарам. Тварыў “мастацтва для людзей”. Імкнуўся, каб пачуццё прыгажосці спадарожнічала насельнікам Вільні на кожным кроку. Рабіў графічныя праекты для выдавецтваў, праектаваў значкі, праграмы, запрашэнні, вішэтки, упрыгажэнні... Не шкадаваў часу, намаганняў, а здаралася, і ўласных сродкаў, абы толькі праект, ім запланаваны, зрэалізаваўся на належным узроўні.

© Вечар. Вілейка. Алей, 1990. 165x111. Музей літаратуры імя Адама Міцкевіча ў Варшаве

З артыкула Эдварда Рушчыца, змешчанага ў каталогу

“... Фердынанд Рушчыц, — як пісаў колькі гадоў таму гісторык мастацтва прафесар Ежы Рэмер, — належаў да пакалення тых польскіх мастакоў, якія творчасцю дамагліся незалежнасці польскага мастацтва. Атрыманая ў спадчыну ад продкаў рыцарская павіннасць — служба роднай зямлі і культуры — стала фундаментам ягонай творчасці, а таксама пераканальнай і мацавальнай сілай для грамадства, у якім ён жыў і тварыў. Творчасць Рушчыца была на ўсходніх землях Рэчы Паспалітай сведчаннем, што Польшча жыве і жыве яе заходне-еўрапейская культура”.

Літаратар Здзіслаў Кляшчынскі так пісаў пра Рушчыца: “Плаваў пад ветражамі па вялікіх водах еўрапейскай славы, здабываў медалі і адзнакі, але праз гады яго зачаравала Вільня. Пэўнага дня ён сказаў з усмешкаю, парафразаваючы знакаміты выраз Генрыха IV: “Калі Парыж быў варты імшы — Вільня вартая жыцця”, — і асеў у Вільні назаўсёды. Не было з таго часу ніякай імпрэзы, ніякай культурнай акцыі, ніякай грамадскай працы, у якой не былі б адзначаны ўдзел знакамітага мастака і ягоная ільвіная хватка. (...) Людзі спачатку не разумелі. Ламалі галаву, навошта гэты вялікі мастак, аўтар “Зямлі” і “Nec mergitur” (“Непатапляльнае” — Рэд.) і столькіх-столькіх іншых палотнаў, клапаціцца пра друкаванне тэатральных афішаў, малюе вішэтки, праектуе вокладкі, маблю, арнаменты — вохці мне, навошта гэты выдатны пейзажыст з нештодзенным успрыманням малюе ў неапааленым віленскім цырку — тады тэатры — тэатральныя дэкарацыі? З часам зразумелі, што Рушчыц як добры сын сваёй зямлі, як сапраўдны энтузіяст, а таксама як глыбокі мастак робіць толькі тое, што, уласна кажучы, кожны рабіць павінен: ён сплывае доўг бацькаўшчыне”.

Вызваленне Вільні ад бальшавіцкай акупацыі ў красавіку 1919 года дало магчымасць групе людзей працягваць працу па ўваскрэшэнню Віленскага ўніверсітэта, закрытага царскімі ўладамі ў 1832 годзе — амаль 90 гадоў таму. У склад арганізаванага тады 11-асабовага Выканаўчага камітэта па адбудове ўніверсітэта ўвайшоў і Рушчыц. Былі створаны ўмовы, якія дазволілі праз няпоўныя пяць месяцаў, 11 кастрычніка 1919 года, зноў адкрыць універсітэт, які з гэтага часу пачаў звацца Універсітэтам Стэфана Баторыя. Уваскрэслі ўніверсітэт меў шэсць аддзяленняў, у тым ліку аддзяленне прыгожых мастацтваў, безумоўным ініцыятарам і стваральнікам якога быў Фердынанд Рушчыц.

Пераклад з польскай мовы
Галіны Більдзюкевіч.

Механіка тэлевізійных навінаў*

Максім ЖБАНКОЎ

Спецыфіку тэленавінаў мы разгледзім на грунце па-ранейшаму актуальных ідэяў бацькоў-заснавальнікаў сацыялогіі навінаў Уолтэра Ліпмана (Walter Lippman) і Роберта Парка (Robert Park).

Згодна Уолтару Ліпману, збор навінаў для распаўсюджвання праз сродкі мас-медыя “ёсць пошук аб’ектыўна яснага сігналу, які пазначае падзею” (Цыт. па: Dennis McQuail. Mass Communication Theory. An Introduction. L., 1994. P. 234). Навіны пры гэтым разумеюцца не як люстэрка сацыяльных стасункаў і абставінаў, але як “рэпартаж пра іх асобныя аспекты, якія гучна заявілі пра сябе”. (Там сама). Адсюль вынікае, што журналісцкая праца заключаецца найперш у пошуку падзеяў у судах, бальніцах, паліцэйскіх участках і г. д. Асноўная мэта — даць спажывцу **праўдзівыя звесткі пра тое, што адбываецца вакол яго**. Мас-медыя — як вочы і вушы шараговага грамадзяніна: “Вас там не было, але мы пра ўсё вам раскажам”. Падобнае разуменне працы з навінамі можна праілюстраваць наступнай схемай: падзея — крытэрыі навінаў — рэпартаж — зацікаўленасць спажывца.

Для Роберта Парка на першае месца выходзіць сацыяльна-нарматыўная роля навінаў. Парк аналізуе якасці гэтага блока ў параўнанні з такой формай сацыяльнай інфармацыі, як гісторыя. Калі гісторыя — гэта “веданне пра...”, а ўласная прысутнасць — “суаднесенасць з...”, то навіны, паводле Парка, знаходзяцца недзе пасярэдзіне. Сваё разуменне сутнасці навінаў Парк выказаў у шэрагу наступных сцверджанняў:

— Навіны мінулыя. Кожная сенсация жыве да той пары, пакуль яе не зменіць іншая.

— Навіны бессістэмныя. Кожны збор навінаў ёсць набор дыскратных тэкстаў. Свет у люстэрку навінаў — шэраг вырваных з агульнага патоку падзеяў. Навіны — гэта сляды падзеяў. Інтэрпратацыя — не справа навінаў.

— Навіны актуальныя, гэта аповед пра тое, што адбываецца ці мусіць адбыцца.

— Каб зрабіцца яавной, падзея мусіць быць нявыклікай ці нечаканай. Гэта куды больш істотна, чым “значнасць” падзеі.

— Эфект паведамлення вызначаецца таксама і ягоным месцам у структуры інфармацыйнага блока. Навіны на першай паласе газеты заўсёды кідаюцца ў вочы.

— Навіны прыцягваюць увагу і фарміруюць стаўленне да сябе. Веданне пра сутнасць падзеяў — за межамі навінаў.

— Навіны прадказальныя. Гэта люстэрка грамадскіх спадзяванняў, складзеных учарашнімі паведамленнямі. “Дайце народу тое, чаго ён жадае”. Навіны залежаць ад зацікаўленняў грамадства. Яны — слугі, а не настаўнікі натоўпу.

Пры падобнай трактоўцы праца з навінамі разгортваецца па крыху іншай схеме, чым схема Уол-

тэра Ліпмана, а менавіта: зацікаўленасць (спажывца/заказчыка) — крытэрыі навінаў — падзея — рэпартаж.

Такім чынам, са сцэнаграмы “дзён нашага жыцця” ў іх найбольш яркіх праявах блокі навінаў мас-медыя ператвараюцца ў “навіны па заказу”, своечасовую падачу заказанага інфармацыйнага блока.

Выдавочна, што абодва згаданыя падыходы адрозніваюцца прынцыпова рознымі зыходнымі пасылкамі. Ліпман бачыць навіны як “відучае вока”, якое назірае за светам падзеяў аднекуль зверху і прасвятляе іхнюю сутнасць. У Парка зусім іншы вобраз: **навіны як рызыкаўная гульня са спадзяваннямі спажывца, штукарства расфарбоўкі банальнай штодзённасці**. Такім вобразам цяжка захапляцца, але так яно ёсць насамрэч. Можна адно саркастычна канстатаваць, як гэта зрабіла вучаніца Парка Хэлен Мак Джыл (Helen McGill), калі заўважыла, што газеты набылі кшталь бульварнай літаратуры, наследуючы канонам то меладрамы, то паліцэйскага рамана, то палітычнага памфлета (op.cit. P. 186).

Разгортваючы тэарэтычныя высновы Ліпмана і Парка, амерыканскі даследчык Уорэн Брыд (Warren Breed) сфармуляваў наступныя асноўныя апазіцыі працы з навінамі: навіны супраць ісціны (неабходнасць надання інфармацыі “таварнага” выгляду), складанасць супраць прастаты (“палявая” і “тэлефонна-архіўная” мадэлі збору матэрыялу), інфармацыя супраць зацікаўленняў спажывца (спажывца трэба не “нагружаць”, а завабліваць). Усе вышэйпрыведзеныя выказванні стасуюцца і да тэлевізійнага інфармацыйнага поля. Інфармацыйны тэкст фарміруецца двума асноўнымі складнікамі: вербальным і візуальным. Пры гэтым, як паказваюць сучасныя даследаванні па псіхалогіі ўспрымання, 69% інфармацыі счытваецца гледачом з экрана тэлевізара менавіта візуальна. Іншымі словамі, тэлегледач спачатку глядзіць, а ўжо потым слухае.

Аналізуючы самыя істотныя моманты працы ТВ, М. Маклюэн адзначае досыць цікавую асаблівасць: “Тэлебачанню больш пасуюць перадачы таго, што адбываецца непасрэдна цяпер, чым панярэдне аформленыя, вывераныя па сэнсу паведамленні” (op.cit. P. 168). Асноўная ідэя Маклюэна фармулюецца наступным чынам: адназначнае паведамленне не тое што не падыходзіць для тэлебачання, хутчэй яно проста яму нецкавае, бо ператварае паведамленне ў “прымітыўнае вербальнае пасланне”, у газету. Яно як бы не дае магчымасці карыстацца тымі выйгрышнымі магчымасцямі, якія можа даць тэлебачанне як адмысловы канал камунікацыі. Гэта значыць, што ў даным выпадку нас цікавіць не столькі хуткасць перадачы паведамлення, колькі яго “недааформлены” характар, з чаго вынікае, што перад намі рэальная падзея, а не расповед пра яе.

Трэба таксама ўлічваць, што вербальны тэкст падлягае рацыянальнаму асэнсаванню адрасатам у значна большай меры, чым візуальны. Таму можна сцвярджаць, што інфармацыйны тэлетэкст валодае

* Тэкст напісаны па матывах лекцыі “Тэлебачанне як машына сэнсаў”, прачытанай аўтарам у Беларускай калегіуме.

высокай ступенню ўздзеяння менавіта ў якасці пэўнага “відовішча”, а не “разумнай прамовы”. Вось тыповыя прыклады: Ельцын на танку, Клінтан грае на саксафоне, Лукашэнка выступае на селектарнай нарадзе. Менавіта такія яркія “карцінкі” ствараюць масавыя настраі куды больш паспяхова, чым разумныя прамовы Яўлінскага або Лябедзькі.

Тэлекарцінка будзеца па пэўных правілах, і асноўныя з іх – што паказваць і як паказваць. У залежнасці ад атрыманага даручэння здымачная група можа выбраць выйгрышны ці, наадварот, адмоўны канкрэтны персанаж, яго ўдалае ці недарэчнае выказванне. Апытанне тэлеаператараў засведчыла, што фронтальныя здымкі на ўзроўні вачэй выклікаюць сімпатыю, ствараюць уражанне спакою і непасрэднасці. А здымкі зверху (перспектыва “птушынага палёту”) ці знізу (перспектыва “жабкі”) абуджаюць антыпатыю, фарміруюць уражанне слабасці, спустошанасці. (Ноэль-Нойман Э. Общественное мнение. Открытие спирали молчания. М., 1996. С. 232–236). Гэтаксама даследаваўся эффект паказу публікі на тэлеэкране, з чаго былі атрыманы наступныя вынікі: “Пры экраннай трансляцыі рэакцыі публікі вырашальнае значэнне мае выбар адпаведнага ракурсу — своеасаблівай “карцінкі”, з дапамогай якой можна ўзмацніць ці слабіць уражанне (да прыкладу, эффект апладысмантаў). Можна даць агульны план публікі, вылучыць нейкую яе частку, невялікія групы ці асобныя твары. Пры дапамозе простых прыёмаў можна паказаць некалькі чалавек як масу, а натоўп — як некалькі чалавек. Чым больш людзей на экране, тым слабейшае ўражанне, чым менш людзей у “карцінцы”, тым больш інтэнсіўнае ўражанне” (Там сама. С. 234).

І яшчэ адна істотная выснова: палітык “у кадры” стварае адмоўнае ўражанне, калі размаўляе з журналістам супрацьлеглай палітычнай арыентацыі, паколькі ў такім выпадку экран дэманструе адчужанасць: вочы, якія пазбягаюць сумоўніка, напружаная пластыка. А калі да таго ж ёсць задача паказаць палітыка ў адмоўным ракурсе, аператар мэтаскіравана фіксуе непрыкметныя для гледача асаблівасці мімікі і жэстаў.

Дадатковыя фарбы прыносіць агучванне. Згадаем іранічны, “а ля Ром” каментар у “Обыкновенном президенте” і жорстка-агрэсіўны тэкст “Детей лжи”. У абодвух выпадках закадравы голас “вучыў” гледача, як глядзець карцінку, тлумачыў, што трэба бачыць. Вядома, што еўрапейскія палітыкаў навуваюць прамаўляць не больш за паўтары хвіліны, каб іх не рэдагавалі ў тэлевізійных навінах. Прэзідэнт ЗША Ніксан увагуле выступаў з заявамі, у якіх было не болей за сто словаў, каб прэса не мела магчымасці скажаць прамоўленае ім. З усяго згаданага вынікае, што творчая група, працуючы на краі падзеі, прапанавае гледачу не “акно ў жыццё”, а “апавед з нагоды адарэння”. Апошнім часам менавіта гэты бок вырабу тэлепаведанняў шырока абмяркоўваецца ў прафесійных колах і прэсе. Гэта датычыцца і так званых “даздымкаў”, калі эфектныя кадры ладзяцца па заказе журналістаў дзеючымі асобамі той ці іншай падзеі. Да прыкладу, падчас чачэнскай вайны рускія журналісты маглі прыехаць на месцы баёў і напрасіць салдатаў пастрэляць у бок чачэнцаў, каб зрабіць здымкі “стрэлаў у адказ”.

Акрамя ўсяго гэтага, існуе інфармацыйная палітыка кожнага канала, якая акрэслівае межы дазволенай праўды. Адна з вядучых расійскіх тэлежурналістаў, Алена Масюк, не тоячыся, кажа:

“Мы прадуем у кампаніі, якая мае свае правілы гульні. Рэпарцёр мусіць гуляць па гэтых правілах. Ёсць некаторыя рэчы, якія пройдучы на іншым канале, а ў нас не будуць паказаныя ніколі.” (Искусство кино. 1999. № 2. С. 95). Аднак наіўны глядач схільны прымаць “карцінку” за рэальнасць, бо прывык верыць убачанаму на ўласныя вочы.

Міфалагічнасць тэлеобраза абумоўліваецца яго выточнай “кіношнасцю”, запраграмаванасцю на пэўную рэакцыю. У гэтай сувязі цікава згадаць ідэю рускага філосафа і тэарэтыка мастацтва Паўла Фларэнскага, што кожнае мастацтва стварае сваю ўласную прастору: “Паэзія (і музыка), непасрэдна арганізуючы час, прымушаючы чытача па дадзеных ім заадах уявіць сабе самому, як гэтыя заадаы здзяйсняюцца на справе. Часта мастак перакладае пабудову прасторы на чытача ці слухача.” (Флоренский П.Д. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 303). У гэтым сэнсе тэлебачанне можа быць названа мастацтвам у квадраце, паколькі сваё сэнсавое поле яно стварае з чужога матэрыялу, маніруючы не толькі фрагменты рэальнасці, але і культурныя тэксты.

Эфектны вобраз-ікона ўздзейнічае на псіхіку гледача на дарацыянальным узроўні і фарміруе пэўны тып стаўлення да убачанага. Пры гэтым стаўленне фарміруецца пры дапамозе яркіх і пазнавальных вобразаў, сапраўднасць якіх глядач у даны момант не здольны правесці. Праглядаючы інфармацыйныя тэлесюжэты, мы атрымліваем аднаразовыя дозы “інфармацыйнага абслугоўвання”, апаведы пра ласкальныя падзеі, якія забываюцца на наступны дзень. Але пры частым паўторы адных і тых жа ацэнак таго, што адбываецца ў розных сюжэтах і з рознай нагоды, гэтыя аднаразовыя ін’екцыі здольныя сфарміраваць трывалы эффект. Тым больш, што міфалагічныя машыны працуюць без перапынку.

Найпростая машына такога тыпу — інфармацыйная праграма кшталту расійскіх “Вестей” ці ВВС. Падобныя праграмы маюць стабільную структуру, якая, як правіла, уключае наступныя раздзелы:

- застаўка + анонсы сюжэтаў выпуску (“тытульны ліст”);
- галоўная тэма (“cover story”);
- агляд бягучых падзеяў у краіне;
- агляд бягучых падзеяў за межамі краіны;
- хобі, забавы, культура;
- спорт;
- надвор’е і анонсы наступных выпускаў навінаў.

Гэты нязменны ў прынцыпе набор можа вар’іравацца з гледзішча месца таго ці іншага раздзела ў структуры выпуску, а таксама яго канкрэтнай “начыні”. Завычай гэта звязана з сацыяльна-культурнымі традыцыямі, а не з нацыянальна-моўнымі адметнасцямі. Так, напрыклад, параўнальны даследаванні тэлевізійных навінаў у ЗША і Італіі, што былі праведзеныя групай Хэліна і Манчыні (Hallin and Mancini), паказалі, што тэлеканалы ЗША мала ўвагі надаюць грамадскім ініцыятывам, а ў Італіі асноўная ўвага звернута на дзяржаўныя справы. Пры гэтым амерыканскія інфармацыйныя матэрыялы больш адпавядаюць памкненням аўтараў сюжэтаў адлюстроўваць пазіцыю журналістаў. Італьянскія, наадварот, пераважна выяўляюць пазіцыю гаспадароў таго ці іншага тэлеканала.

Усё гэта адлюстроўвае розныя, гістарычна існуючыя мадэлі стасункаў мас-медыя і ўладных структураў. Характэрна, што для грамадстваў пераходнага тыпу ў прынцыпе натуральная полістылістыка тэлемовы, якая адлюстроўвае змены культурных арыенціраў. Паводле дасціпнай заўвагі Кірыла Разлогова, постсавецкае тэлебачанне падобнае да “Big-Maka”, бо паядноўвае ў рамках сваіх трансляцый такія разнародныя з’явы, як: а) падзеі глабальнай поп-культуры (рэклама + шоў + масавае кіно) і культурнага архіва (сусветная кінакласіка, оперныя і балетныя спектаклі і г. д.), спадчына савецкага Цэнтральнага тэлебачання (“Огоньки” і іншыя культасветпраграмы + тэлепубліцыстыка + навіны + тэле-і кінафільмы мінулых гадоў) і, урэшце, в) розныя культурныя “гібрыды” і мутацыі тыпу “Намедни, 1961–1999” і “Старых песен о главном” (Разлогов К. Еще раз о культуре, или ТВ как культура // Искусство кино. 1997. № 7, С. 53).

У той жа час паўсюдна фінальным акордам тэленавінаў выступаюць спорт і надвор’е. І гэта не выпадкова. Выпуск навінаў прапаноўвае гледачу пасвойму цэласную мадэль свету, панараму рэальнасці, фарміруючы пэўным чынам эмацыйна награваную мазаічную карцінку нашага жыцця. З гэтага, згодна даследаванням Glasgow Media Group, вынікі футбольных гульняў і прагнозы прыродных з’яваў выконваюць ролю своеасаблівага амартызатара, які ў нейкай меры мінімізуе шок ад ваенных канфліктаў, крымінальнай хронікі і палітычных скандалаў. Яны пераклучаюць увагу гледача, неўпрыкмет вяртаючы свету вобраз стабільнай і кантраляемай прасторы.

А калі казаць увагуле, то тэлевізійныя інфармацыйныя праграмы ператвараюць жыццё ў матэрыял для вострасюжэтнага апаведу, адважна драматызуюць рэальнасць. Мас-медыя спяшаюцца на святло небяспекі, інтрыгі, выкрыцця. “Талоўны прынцып — гледачу не павінна быць сумна”, — раскрывае сваё крада тая ж Алена Масюк. (Искусство кино. 1999. № 2. С. 95). На гэтым сыходзяцца шляхі журналістаў і гледачоў. Асноўная задача журналіста — прывабіць і ўтрымаць увагу гледача. Глядач шукае чыстых эмоцый — і атрымлівае іх. Тэленавіны становяцца штодзённай забавай, інфармацыйным атракцыянам.

Міфалагічны характар тэлевізійных навінаў знаходзіць пацвярджэнне ў дэманстрацыі значных, з гледзішча ўлады, падзеяў. Гэта могуць быць візіты, пасаджэнні і да т. п., гэта значыць падзеі, якія прынцыпова не тэлевізійныя, наўсцяж пазбаўленыя яркага візуальнага іміджу. Але менавіта ім у першую чаргу запойнены тэленавіны. Яны пастаянна дэманструюць нам існуючую сацыяльную іерархію, нагадваюць пра значнасць пэўных персонаў, пра якія не можа быць ніякай адмоўнай інфармацыі.

Д. Фіск (George Fiske) скарыстоўвае разуменне міфа Ралаама Бартам для апісання культурных міфаў, якія транслюе ТВ. Праз гэтыя культурныя міфы мы можам зразумець, да прыкладу, такі феномен, як “армія”. Знак першага парадку, выточная адзінка сэнсу, можа паказаць нам звычайнага салдата. Армія ў міфе (а гэта ўжо знак другога парадку, пабудаваны на базе выточных даных) паўстае як “нашыя мужныя хлопцы, сапраўдныя прафесіяналы, якія добра ўзброены і тэхнічна забяспечаны”. Калі тэлекамера паказвае нам падзеі з-за спіны салдатаў, то мы глядзім на свет як бы іхнімі вачыма (быццам мы знаходзімся пад іх абаронай), а не нейтральна. Такі тып малявання па-

дзеяў часта скарыстоўваецца ў вестэрнах ці вайсковых фільмах тыпу “Ратаванне радавога Райяна”. Гэтае параўнанне зусім не выпадковае. На думку Д.Фіска, “інфармацыйныя паведамленні і мастацкія камунікацыі выкарыстоўваюць блізкія знакі, паколькі яны адсылаюць уяўленне гледача да адных і тых жа міфаў нашай культуры” (Fiske J., Hartley. Reading television. L., 1978. P. 43).

Па дакладнаму вызначэнню Пачэпцава, “наша” армія ў навінах заўсёды рухаецца наперад у вызначаным кірунку да спланаваных пазіцыяў і дэманструе прыклад арганізаванасці і парадку. Вораг, наадварот, як правіла, утойваецца за кадрам. У карцінцы тэленавінаў яму застаюцца дзве ролі: злая ашчэранага бандыта, абвешанага зброяй, або зняйжавалага, разгубленага паловінага дэзерціра.

Тэхнічная забяспечанасць дэманструецца візуальным тэаўрусам вайны: аўтаматы, бронетранспарты, верталёты. Гэтыя візуальныя знакі затым гуртуюцца ў агульны міф пра армію. Але міф пра армію нараджаецца хутчэй не татальна, у адзін момант успрымання, а ў выніку канцэптуальнага руху, калі наша ўвага слізгае паўз ланцужок канцэптаў, з чаго паступова складаецца пэўны тып псіхалагічнай рэакцыі. Д.Фіск адзначае ў якасці істотнай характарыстыкі культурнага міфа яго дынамізм. Складнікі міфа ўвесь час мяняюцца, аднаўляюцца, і медыя-крыніцы адыгрываюць у гэтым значную ролю: “Тэлебачанне пастаянна правярае міфы на рэалістычнасць, увесь час адзначаючы, дзе іх вытлумачальная сіла змяншаецца і ўзнікае неабходнасць змены вобразнага ладу” (op. cit. P. 45).

Пры гэтым, дэманструючы нам адаптаваную, згодна палітыцы тэлеканала і патрабаванням аўдыторыі, карціну рэальнасці, тэлебачанне не фальсіфікуе рэальныя падзеі. Яно толькі аднабакова іх тлумачыць, абавіраючыся на эфект уздзеяння прафесійна зробленай “карцінкі”. Прычына гэтай аднабаковасці палягае ў выбарчым акцэнтаванні тых ці іншых элементаў свету падзеяў. Сукупнасць візуальных вобразаў стварае як бы сэнсавыя контуры жаданай рэальнасці.

Ангажаванае бачанне здымачнай групы канкрэтнай тэлекампаніі як бы замяняе на пэўны час уласнае бачанне гледача. Зграбна выбудавана “пад праўду” карцінка дапаўняецца прысутнасцю на экране аўтарытэтнага камунікатара, які прэзентуе матэрыял і служыць гарантам яго сапраўднасці. Такім камунікатарам у залежнасці ад зместу і характару матэрыялу можа быць незалежны журналіст, праўдзівы палітык, бескарыслівы эксперт, прызнаны аўтарытэт у іншай сферы (вялікі Пеле, які рэкламуе каву, ці “арт-дэсант”-96 расійскай папсы ў падтрымку Ельцына) і, нарэшце, “просты” чалавек. Роля камунікатара — у факусаванні ўвагі гледача на канкрэтным тэлемацэрыяле і наданні гэтаму матэрыялу статусу выключнай сапраўднасці. Тым самым дасягаецца зніжэнне ўзроўню крытычнасці, і аўдыторыя больш поўна падпадае пад уплыў заплававанага “message”.

Сам глядач, захоплены тым, што адбываецца, як правіла, не мае часу заўважыць, як зрабіўся аб’ектам маніпуляцыяў. А між тым інфармацыйныя перадачы засвойваюць новыя формы масавага культуратворства, працуючы то ў жанры толэрэкламы (“Ах, які ў нас прэзідэнт — актыўны, строгі і справядлівы!”), то ў жанры гераічнага эпасу (хроніка “бітвы за ўраджай”), а то і ў жанры палітычнай правакацыі (“Ім усім плаціць ЦРУ”).

Таму нам не пазбегнуць высновы, што межы паміж рознымі жанрамі ТВ досыць умоўныя. Па сутнасці, пераключыўшы канал, мы зноў апынаемся перад чарговай формай мідэіалагічнай рэальнасці.

А цяпер зірнем на гэтую праблему трохі ў іншым ракурсе: да прыкладу, “мыльная опера”, бясконца, як штодзёны побыт, распавядае аб прыгодах сваіх персанажаў на мове хатніх гаспадыняў і праз гэта дазваляе цікаўным прастакам віртуальна падглядаць за чужым жыццём. Тэлесерыялы нараджаюць глядача-эксперта, які дасведчаны ва ўсіх перыпетых сюжэта і атрымлівае задавальненне не толькі ад самога прагляду, але — не меншае, а то і большае — і ад магчымасці абмеркаваць убачанае з іншымі. Так паўстае істотны элемент побытавай інфармацыйнай прасторы, а разам з тым — механізм узнаўлення ўстойлівага набору сацыяльных роляў, што ненавязліва абараняюць status quo (гл. больш падрабязна: Powland Lorimer with Paddy Scannell, Mass Communications, Manchester Univ. Press., 1966).

Цікава, што падкрэслена дэмакратычная “некіношная” кінамова тэлесерыяла знаходзіць свой стыльвы працяг і ў “народных” праграмах, падобных на расійскія “Сам сабе рэжысёр”, “Знак якасці” ці “Будка галаснасці”, якія неўпрыкмет перасоўваюцца ад “масавага відэаішча” да “рускай народнай галюцынацыі”. Беларускі аналаг — “Бархатны сезон”.

Музычнае відэа, арыентаванае на трохі іншага спажываўца (“прасунутую” тэхнамоладзь ці зняможнага жыццём “постсаўка”, выхаванага на расійскай папсе), таксама здзяйсняе функцыю сацыяльнага праграмавання. Напачатку выконваючы ролю рэкламных ролікаў поп-зорак, музычнае відэа досыць хутка сфарміравалася ў адметны жанр, паяднаны ў сабе элементы ўласна тэлеэкраннай, кіна і відэаарты. Сучасныя кліпы, кароткія мантажныя фільмы, ці “бліц-міфы” — гэта паток вобразаў, сашчэпленых па прыцыпу свабоднай асацыяцыі. Прынцыповая “мазаічнасць” візуальнага тэксту, перагружанасць рознымі эфектамі, высокі тэмп змены планаў, любоў да цытатаў з фільмаў і кінахронік — усё гэта служыць сродкам “перакладу” музыкі на мову вобраза і колеру. Тым больш эфектыўную, што ў даным выпадку задача палягае толькі ў замацаванні пэўнай эмацыянальнай хвалі, якая не патрабуе ні каментароў, ні тлумачэнняў. Звышзадача тут — фарміраванне не перакананняў (як у палітычных праграмах), а стылю жыцця, своеасаблівай харэаграфіі штодзённасці.

У прынцыпе ў мыльнай оперы, палітычнай інфармацыі ці музычным відэа як у комплексным тэксце кожны можа ўбачыць і прачытаць тое, што яму жадаецца. Тэлебачанне — машына па вытворчасці тэкстаў масавага спажывання, а тэкст для масаў прынцыпова шматзначны. Д.Фікс фармулюе гэтую ідэю яшчэ больш дакладна: “Папулярныя тэксты мусяць прапаноўваць не множнасць значэнняў, а множнасць магчымасцяў яго прачытання, мадэляў спажывання... Стратэгіяй тут становіцца вытворчасць кантэксту, у якім людзі хацелі б затрымацца” (ор. cit. P. 145).

У цэлым гіпертэкст тэлебачання, што складаецца як з праграмага “меню” кожнага канала, так і з сукупнасці ўсіх даступных спажываўцу тэлевізійных праграмаў, выступае ў якасці своеасаблівай “карты свету”, па якой заўзятары “блакітнага экрана” арыентуюцца ў сваім штодзённым жыцці. Паводле даных амерыканскага сацыяльнага псіхолага Эліэта

Аронсана (Eliot Aronson), у гэтак званых “гледачоў-цяжкавагавікоў”, што глядзяць тэлевізар больш за чатыры гадзіны штодня, і “гледачоў-лёгкавагавікоў” прынцыпова розныя светапоглядныя ўстаноўкі.

“Гледачы-лёгкавагавікі” вылучаюцца дынамічнасцю і пазітыўнай арыентацыяй. “Гледачы-цяжкавагавікі”, наадварот, схільныя да паныласці, дагматызму, расавых забабонаў, яны перакананыя, што жанчыны менш развітыя, чым мужчыны. Гэты тып гледачоў лічыць, што ў грамадстве нарастае хваля гвалту, а старыя людзі цяпер жывуць горш, чым дваццаць гадоў назад. “Гледачы-цяжкавагавікі” неадэкватна адносяцца да рэальнага сацыяльнага строю грамадства, перабольшваюць колькасць людзей, якія працуюць дактарамі, адвакатамі і прафесійнымі спартоўцамі (Эліот Аронсон. Общественное животное. М., 1999. С. 127).

Падобная структура глабальна-светапоглядных арыентацый прама прапарцыянальная частаце візуальных вобразаў у прайм-тайм — вярхні час, калі тэлеэкран збірае найбольшую аўдыторыю. Сярэднястатыстычны рэжым прайм-тайм паказвае на экране мужчын і жанчын у суадносінах 3:1, пры гэтым жанчыны, як правіла, маладзейшыя за мужчын. Колькасць “акраных” мужчын на прэстыжных па-садах у параўнанні з жанчынамі ў 10 разоў пераўзыходзіць рэальную статыстыку. У тэлеэкранных дзеі, старыя і “каляровыя” застаюцца на другім плане, а на першым месцы трапляюць свецкія скандалы і крымінальная хроніка. На гэтай падставе Эліот Аронсан робіць кастуючую выснову: колькасць часу, які глядач праводзіць ля тэлевізара, прама прапарцыянальна ступені памылковасці яго ўяўленняў пра жыццё (Там сама. С.129).

Разам з тым адзначым, што не трэба супрацьпастаўляць “хлуслівае” тэлебачанне і “праўдзівы” ўласны жыццёвы досвед. Наша штодзённая практычная свядомасць ад пачатку ўключае ў сябе значную колькасць інтуітыўных, вобразна-эмацыянальных ці проста мідэіалагічных уяўленняў. Размова тут вядзецца пра іншае: трэба пазбаўляцца ілюзіяў наконт безумоўнай праўдзівасці і аб’ектыўнасці ўсяго, што прапаноўваецца нам у фармаце інфармацыйна-аналітычных праграмаў, незалежна ад іх паходжання.

Мы схільныя забывацца, што выслоўе “бачыў сваімі вачыма” зусім не гарантае аб’ектыўнасці інфармацыі. Жан Бадрыяр дакладна заўважыў: “Экран — гэта вы самі, гэта тэлебачанне глядзіць на вас і працягвае скрозь вас магнітную стужку...” (Бодрыяр Ж. Злой демон образов // Искусство кино. 1992. № 6. С. 44.) Тэлебачанне будзе віртуальным свет, які можа быць нашым настаўнікам, судзіяльнікам, нашым прытулкам і нашай пляцоўкай для гульні. Яно заўсёды гатовае прапанаваць нам ролю гледача, патэнцыйнага персанажа ці нават магчымага аўтара. Сутнасць тэлебачання — вучыць нас бачанню. Узіраючыся ў тэлевізар, спажывец адначасна чытае інфармацыю і інструкцыю па яе ўжыванню, з чаго ў сукупнасці набываецца досвед прачытання любой віртуальнай ці рэальнай падзейнай лініі. Зрэшты, для “запойнага” гледача розніца паміж імі робіцца нестотнай.

Тэлебачанне дзеліцца з намі сваёй суб’ектыўнасцю. Прэтэндуючы на агляд праблемаў свету, яно, па сутнасці, усялякі раз усяго толькі пацвярджае факт свайго ўласнага існавання.

Пераклад з рускай мовы.

Спадніца

Таццяна ВАЛОДЗІНА

Гэтая частка жаночага строю мае сваю “гісторыю” і сваю “паэзію”. У свецкім касцюме яна з’явілася прыблізна ў XIV стагоддзі. Заможныя жанчыны на Беларусі пачалі насіць яе з XV ст., а бяднейшыя яшчэ пазней, калі, па-першае, у сялянскім асяроддзі пачалі распаўсюджвацца мануфактурныя спадніцы гараджанак, а па-другое, адбылася своеасаблівае эвалюцыя старадаўняга фартуха-запаскі: каб утварылася спадніца, дастаткова было злучыць бакавыя кромкі пярэдняга і задняга фартухоў.

Як сцвярджаюць вучоныя-этнографы, дзяўчаты да пятнаццаці гадоў ці нават да вяселля насілі толькі падпаясаную кашулю. Адзенне, якое адпавядала спадніцы, апраналі толькі замужнія жанчыны¹. Вельмі доўга захоўваўся абрад, звязаны з першым надзяваннем на дзяўчыну панёвы. Панёва — гэта папярэдняе спадніцы, той від старадаўняга адзення, якое не мела нават швоў, бо кавалак тканіны проста замацоўваўся на поясе, прыкрываючы цэла галоўным чынам ззаду. Абрад праводзілі публічна, ён, відаць, належаў да цыкла святкаванняў, звязаных з паўналеццем моладзі, з пераходам малалетак да катэгорыі дарослых членаў калектыву. У смаленскіх беларусаў падчас гэтага абраду дзяўчына мусіла скакаць па лаўцы са словамі:

Хачу — скачу, хачу — не,
Хачу — пайду, хачу — не.

Маці ішла ўслед са спадніцай ці панёвай у руках і казала:

Уступі, уступі, маё дзіцятка,
у вечны хамут.

І дзяўчына мусіла скачыць з лаўкі ў гэтую спадніцу:

Хачу — уступлю, хачу — не,
Хачу — пайду, хачу — не.

Гэта азначала, што ёй ужо час замуж².

Спадніца, як і фартух, хустка, — прадмет выразна полавывзначальны, яскравы жаночы сімвал. Народная традыцыя захавала мноства цікавых архаічных рытуалаў і павер’яў, у якіх так ці інакш задзейнічаны гэты элемент строю. Першую спаднічку шылі дзяўчыны са старой



□

бацькавай кашудзі. Зношаную, яе не аддавалі рызнікам, а палілі ў печы³. Парадзіха дарыла бабцы-павітусе намітку або паркаль на спадніцу. Даволі нечаканае выкарыстанне спадніцы ў складзе вясельнай абраднасці. “У Гродзенскім павеце пасля прыходу з клеці маладыя сядалі за стол, затым маладая танцавала са свякроўкай, скідваючы з сябе ў час танца спадніцу, звычайна сінюю, і затым дарыла ёй⁴. У іншых раёнах бралі века дзяжы, клалі на яго суконную спадніцу, а бацька прыносіў

цэлы бохан хлеба, крыху солі і казаў: "Дару цябе, дзіцятка, хлебам-соляй", — і клаў на хлеб грошы⁵.

Найвыразней жаночая сімволіка спадніцы выступае ў прыёмах народнай медыцыны, калі праз яе тройчы прасоўвалі перапалоханае дзіця. Гэты рытуал на глыбінным узроўні сімвалічна імітуе сабой нараджэнне, ці, больш дакладна, перанараджэнне дзіцяці, з'яўленне ў новым, здаровым выглядзе. Той жа светапоглядны фон і ў вядомых сёння парадах выціраць адваротным бокам спадніцы сурочанага чалавека. Дарэчы, нявеста ў час вячання развязвала матузы на спадніцы, каб потым лёгка на радзіць⁶.

Увогуле адзенне служыць матэрыяльным увасабленнем ідэй, якія прыпісваліся і сезону ў цэлым, і асобным святочным датам. Так, своеасаблівымі сімваламі зімы выступалі кажух, рукавіцы і цёплая спадніца — андарак. На Палессі, "выганяючы зіму", старыя рэчы выкідвалі або палілі, а ў прыгаворах гучалі матывы пазбаўлення ад ужо непатрэбнага цёплага адзення:

Ану, зіма, до Крывіцы,
Каб не трэба рукавіцы.

2



1 Жанчына ў традыцыйным адзенні. Жлобінскі раён, в. Заброддзе.
2 Дзяўчына ў святочным касцюме. Талачынскі раён, в. Мікуліна, пачатак XX ст.
3 Летняе адзенне дзяўчыны. Любанскі раён, в. Замошча, 1930-ыя гады

Ану, зіма, до Куляк,
Каб не трэба андарак.
(Івацэвіцкі раён)⁷.

Не абышлося і без даволі нечаканых, кур'ёзных прадпісанняў: "Калі хочучь, каб у дзяўчыны падчас танцаў спадніца ўпала, трэба, знайшоўшы косці ад конскай галавы, вырваць траву, якая расце ля зубоў з левага боку. Гэту траву захоўваюць і ў патрэбны момант кідаюць наводмаш"⁸.

¹ Зеленин Д.К. Восточнославянская этнография. М., 1991. С. 234.

² Добровольский В. Смоленский областной словарь. Смоленск, 1914. С. 965.

³ Никифоровский Н.Я. Простонародные приметы и поверья, суеверные обычаи и обряды... Витебск, 1897. С. 47.

⁴ Шейн П.В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. СПб., 1890. Т. 2. С. 364.

⁵ Вяселле. Абрад. Мн., 1978. С. 82.

⁶ Шейн П.В. Материалы... С. 363.

⁷ Агапкина Т.А. "Пришел Вербич — кожа позычь" // Слово и культура. М., 1998. Т. 2. С. 13.

⁸ Зямная дарога ў вырай. Беларускія народныя прыкметы і павер'і. Кн. 3. Уклад. У.Васілевіч. Мн., 1999. С. 133.

3



Пошук у Інтэрнеце

Юрась БАРЫСЕВІЧ

Маткай Інтэрнета была сетка ARPANet, створаная ў 1969 г., падчас "халоднай вайны", навукоўцамі з Пентагона, амерыканскіх універсітэтаў і ваенных заводаў, якім быў патрэбны канал камунікацыі, здольны вытрымаць ракетна-ядзерную атаку. Сетка адразу пачала імкліва расці, бо выветлілася, што гэта вельмі зручны спосаб абмену інфармацыяй. Ужо ў першае дзесяцігоддзе свайго існавання сетка скарыстоўвалася для перасылкі электроннай пошты, заочных канферэнцыяў у рэальным часе і пошуку інфармацыі ў аддаленых базах даных.

Уласна Інтэрнет нарадзіўся ў 1983 г., калі ARPANet ды іншыя злучаныя між сабой сеткі перайшлі на агульны стандарт апрацоўкі інфармацыі TCP/IP. У 1990 г. з'явіўся гіпертэкстуальны стандарт (прадакт) HTML, які дазваляў перадаваць праз Сетку не толькі тэксты, але і выявы. Старонкі з графікай (веб-сайты), якія можа ствараць кожны карыстальнік, злучаюцца ў гіганцкую віртуальную сетку, названую Сусветным Павуціннем — World Wide Web (WWW). Цяпер словам "Інтэрнет" звычайна называюць фізічную структуру Сетки — камп'ютэры сервераў і кліентаў, а таксама тэлефонныя лініі паміж імі. Тэрмінам "Web" ("Павуцінне") пазначаюць усю сукупнасць сайтаў — г. зн. інфармацыі, даступнай праз Інтэрнет.

Электронная пошта (e-mail) дазваляе перапісвацца з усімі абанентамі, якія маюць электронны адрас. Можна падпісацца на аўтаматычнае атрыманне свежай інфармацыі на тэмы, якія вас цікавяць.

Карысныя адрасы: www.coolmail.com (бясплатныя паштовыя скрынкі), www.ilszt.com (падпіска на тэматычную інфармацыю).

Сусветнае павуцінне (WWW) — гэта найбольш папулярная частка Інтэрнета. Яна пабудаваная на прынцыпу гіпертэксту — безлічы перакрываючых спасылак. На большасці веб-сайтаў некаторыя словы ці фразы ў тэксце напісаны іншым колерам, чым рэшта, або падкрэслены. Калі выбраць курсорам якое-небудзь з гэтых словаў — можна трапіць на іншую старонку з больш падрабязнай інфармацыяй на гэтую тэму. Часам на сайце маюцца клавійшы або малюнкi, праз якія таксама можна выйсці ў іншы сайт (курсор ператвараецца на іх у выяву далоні). Падарожжа такім спосабам інтэрнэту называюць "сёрфінгам".

Колькасць камп'ютэраў, злучаных праз сетку WWW, расце штодня. У 1993 г. было каля 130 веб-сайтаў, а сёння іх — каля 200 мільёнаў. Калі вы ведаеце, як шукаць, то можаце знайсці тут (прынамсі, на англійскай мове) амаль любую патрэбную інфармацыю. На многіх сайтах яна бясплатная. Тут ёсць усе: тэксты класічных кніг, камп'ютэрныя гульні, здымкі і карціны на лю-

бую тэму, фінансавыя справаздачы прадпрымальнікаў і г. д.

Карысныя адрасы: www.facstaff.bucknell.edu/rbeard/diction.html (слоўнікі), www.expediamaps.com (геаграфічныя карты), www.reuters.com/news, <http://news.bbc.com.uk/>, www.ap.org/index.html, www.upi.com, www.cnn.com, www.afp.com (навіны), www.svaboda.org, www.open.by, <http://press.net.by> (беларускія навіны).

Newsgroups — гэта дыскусіі па тых ці іншых праблемах: выступы дасылваюцца на цэнтральны веб-сайт, а адтуль распаўсюджваюцца сярод іншых удзельнікаў праз Usenet — сусветную сетку дыскусійных гурткоў, якая працуе паводле пратакола NNTP. Усе Newsgroups будуцца ў іерархічным парадку: першыя літары ў назве адпавядаюць асноўнай тэме, а наступныя — падтэмам, якія могуць мець шмат узроўняў. Вось некаторыя асноўныя тэмы: news (навіны), ges (адпачынак), sci (навука), comp (камп'ютэры) і г. д. Тыя, хто жадае далучыцца да пэўнай групы, павінны спачатку засвоіць "нэтыкет" — правілы паводзінаў у дыскусіях (іх можна знайсці на браўзеры). Некаторыя newsgroups маюць абранага ўдзельнікамi мадэратара, які вырашае, якія з дасланных матэрыялаў публікаваць, а якія — не.

Карысны адрас: www.defanews.com

Электронны гандаль. Праз Інтэрнет можна замовіць практычна любы тавар з усяго свету. Кошты часта ніжэйшыя, чым у звычайнай краме. Чакаецца, што ў ЗША закупы праз Інтэрнет да 2010 г. дасягнуць чвэрці ўсяго гандлёвага абароту (электроннай поштай людзі там ужо карыстаюцца часцей, чым звычайнай).

Карысныя адрасы: www.amazon.com (кнігі, музыка, відэа), www.dainova.minsk.by (камп'ютэры).

Усе неамерыканскія інтэрнэтаўскія адрасы маюць напрыканцы дзве-тры літары, адпаведныя краіне паходжання (напрыклад, fr — Францыя, de — Германія, ru — Расія і г. д.). Коды краінаў можна знайсці на сайце <http://net.gurus.com/countries>. Трэба ўлічваць, што ўладальнік старонкі, зарэгістраванай, напрыклад, у Вялікабрытаніі (uk), не абавязкова жыве ў гэтай краіне: ён проста можа карыстацца паслугамі брытанскага сервера. Амерыканскія адрасы сваімі канчаткамі паказваюць на род заняткаў уладальніка:

.gov — урадавая ўстанова,
.com — фірма або прыватная асоба,
.mil — вайскоўцы,
.net — сеткавыя паслугі,
.edu — навучальная ўстанова,
.int — міжнародная арганізацыя,
.org — некамерцыйная ўстанова.

Як шукаць інфармацыю

Існуе некалькі спосабаў пошуку. Пачаткоўцы звычайна проста карыстаюцца сваім браўзерам Netscape Navigator або Microsoft Internet Explorer

Інтэрнет — гэта новая камунікацыйная тэхналогія, якая мае змяніць нашае жыццё гэтак жа радыкальным чынам, як колісь гэта зрабілі тэлефон і тэлебачанне. Складаецца ён з мільёнаў персанальных камп'ютэраў, злучаных праз тэлефонныя праводы і радыёхвалі. Некаторыя статыстыкі прагназуюць, што колькасць карыстальнікаў да канца 2000 г. дасягне мільярда чалавек.

(пры патрэбе можна пашырыць ягоныя функцыі, зазірнуўшы ў супермаркет бясплатнага праграмавага забеспячэння па адрасу: www.shareware.com. Вы набіраеце адрас пошукавай машыны (напрыклад, Yahoo!) і націскаеце клавiшу "Enter". Праз некаторы час на экране з'яўляецца прывітальная старонка пошукавай сістэмы. Яна прапануе выбраць курсорам тэму, якая вас цікавіць, потым — падтэму, і гэтак — некалькі разоў, пакуль не трапіце на сайт з патрэбнай інфармацыяй.

Сусветнае Павуцінне (WWW) часта параўноўваюць з бібліятэкай. Але кожная бібліятэка мае каталог, а ў Інтэрнеце ўсёахопнага каталога няма. Ёсць сайты кшталту Yahoo!, якія збіраюць інтэрнэцкія рэсурсы, але няма ніякай гарантыі, што Yahoo! мае ў сваёй калекцыі тое, што вы шукаеце. Таму ў некаторых выпадках ёсць сэнс карыстацца паслугамі некалькіх пошукавых матараў. Вось найбольш папулярныя з іх:

Altavista (www.altavista.com) — мабыць, буйнейшая і тэхналагічна найбольш перадавая сістэма. Разумею розныя мовы і можа адказаць на пытанні, дазваляе шукаць выявы і гуказапісы, класіфікуе каля 150 млн. сайтаў з усяго свету.

Yahoo! (www.yahoo.com) — класічная пошукавая машына; мае ў сваёй калекцыі каля 120 млн. старонак, пераважна амерыканскіх.

Infoseek (www.infoseek.com) — лёгкая ў карыстанні, валівае каля 40 млн. сайтаў з усяго свету.

Hotbot (www.hotbot.com) — вельмі простая, добрая для пачаткоўцаў. Выклікае каля 120 млн. старонак (пераважна амерыканскіх), дазваляе бясплатна стварыць скрынку для электроннай пошты і свой веб-сайт.

Варта таксама наведаць старонку www.beauncoup.com, дзе прапануецца шырокі выбар іншых пошукавых машынаў. У перакладах можа дапамагчы сайт Babelfish (<http://babelfish.altavista.digital.com>).

Другі спосаб пошуку грунтуецца на выкарыстанні ключавых словаў. Вы набіраеце, напрыклад, імя чалавека, звесткі пра якога шукаеце, а машына прапануе спіс старонак, дзе сустракаецца гэтае спалучэнне літараў. Але яна можа вывесці на экран адрасы тысячаў старонак, сярод якіх вы наўрад ці знойдзеце патрэбную вам інфармацыю. Напрыклад, Altavista пералічвае каля паўмільёна сайтаў, дзе згадваецца Элвіс. Існуюць некалькі прыёмаў, якія дазваляюць спрашчаць пошук:

1. Калі вы хочаце прагледзець усе згадкі пэўнага слова, пастаўце перад ім у запыце знак плюс (+). Калі ж вы, наадварот, паставіце перад адным з ключавых словаў знак мінус (-), то пошукавая машына не будзе звяртаць увагі на сайты, дзе яно згадваецца.

Прыклад: на запыт **+elvis +presley** вы атрымаеце адрасы старонак пра ўсіх Элвісаў і пра ўсіх Прэслі, вядомых вашай машыне, але камбінацыя **+elvis —presley** пазнаёміць вас толькі з тымі Элвісамі, якія маюць іншае прозвішча, адрознае ад Прэслі.

2. Калі вы напішаце ключавое слова маленькімі літарамі, машына не будзе асабліва прыглядацца да арфаграфіі, а калі з вялікай — машына будзе шукаць яго менавіта ў такім напісанні.

Прыклад: на ключавое слова **alex** вы атрыма-

еце адрасы, дзе згадваюцца alex, Alex, ALEX, AlEx і г. д., а напісанне **Alex** дапаможа вам сабраць адрасы толькі тых сайтаў, дзе прысутнічае менавіта гэтае слова.

3. Калі вы скарыстоўваеце ў якасці ключавых словаў устойлівыя словаспалучэнні (імя з прозвішчам, слоганы, цытаты і г. д., трэба браць іх у дзюксі: інакш машына будзе шукаць кожнае слова паасобку і ў выпадковым парадку.

Прыклад: каб знайсці маналог Гамлета **"To be or not to be"**, трэба ўзяць гэтую назву ў дзюксі, бо інакш можаце атрымаць усе інтэрнэцкія адрасы, дзе прысутнічае любое з тых словаў.

4. Фармулёйце задачу максімальна канкрэтна. Напрыклад, не "што з фантастыкі мне пачытаць", а "як знайсці апошні раман Гары Гарысана": **"Harry Harrison" + "novel" + "last"**. Машына знойдзе толькі тыя сайты, дзе сустракаюцца ўсе тры ключавыя паняцці. Аднойчы мне спатрэбілася даведацца, калі памёр Чынгісхан. Я прагортаў шмат гістарычных сайтаў, але нічога не знайшоў. Тады я ўвёў у радок пошуку словы: **"Genghis Khan" + "died"** — і першая ж прапанаваная мне машынай Dogpile старонка паведаміла, што вялікі заваёўнік назаўжды пакінуў сваю юрту 18 жніўня 1227 г.

5. Калі вы не ўпэўненыя, як дакладна пішацца ключавое слова, скарыстоўвайце знак зорачкі (*). Асабліва карысны гэты прыём для пошуку змянімых словаў флектыўных моваў кшталту славянскіх: стаўце зорачкі замест змянівай часткі слова.

Прыклад: у адказ на запыт **marg*rita** вы атрымаеце сайты, дзе згадваюцца і Margarita, і Marguerita.

6. Калі падчас пошуку вы трапілі на сайт, перагружаны тэкстам, а вам трэба ўзяць з яго толькі кароткія звесткі на канкрэтную тэму, папрасіце камп'ютэр дапамагчы вам. Націсніце клавiшы **"Ctrl" і "F"**: на экране з'явіцца пошукавая рамка, у якую можна ўвесці запыт.

7. Машыне Altavista можна сказаць, на якой мове павінна быць старонка, якую вы шукаеце.

8. Altavista мае пошукавую падсістэму **"Ask Jeeves"** — "Спытайце ў Джывіса" (так звалі разумнага і спрытнага слугу ў раманах англічаніна Вудхаўса). Тут вы можаце атрымаць адказ на запыт, складзены ў форме звычайнага пытання, без плюсаў, мінусаў і дзюксі (але пісаць пытанне трэба толькі па-англійску).

9. Калі вы знайшлі тое, што шукалі, пастаўцеся да гэтага крытычна. Пастарайцеся спраўдзіць інфармацыю па іншых сеткавых рэсурсах і традыцыйных папярных крыніцах.

10. Магчыма, пошукавых машынаў — гэта не жорсткі набор правілаў, а кутчэй дэталі дзіцячага канструктара, з якога можна скласці штосьці новае. Эксперыментуйце.

11. Можна здарыцца, што ніводная машына не здолее адшукаць патрэбную вам інфармацыю. Тады прыгадайце, што Сетка, у рэшце рэшт, злучае не камп'ютэры, а жывых людзей. Знайдзіце электронны адрас спецыяліста, які, на вашу думку, мог бы вам нешта параіць. Яшчэ лепш — напішыце некалькім спецыялістам. Вам адкажуць. Але будзьце гатовыя і самі прыйсці на дапамогу незнаемым калегам.

Дыскаграфія

"ЦЭПЕЛІНЫ". Кася Камоцкая і "Новае неба". CD. "Ковчег", NN 002. (p) 1999. Гукарэжысёр Вячаслаў Корань, мастэрынг Сяргея "Шлёмы" Лабандзіўскага.

Гэты альбом мог бы зрабіцца значнай падзеяй на беларускім музычным рынку, калі б ягоная гукавая канцэпцыя вырашалася больш прадумана і тонка. Паколькі зборнік "Цэпеліны" складаецца ў асноўным з песень, вядомых ужо па папярэдніх праграмах Касі Камоцкай, яе новыя партнёры па групе "Новае неба", музыканты калектыву "Уліс", вырашылі надаць песням новае гукавое аблічча. Трэба думаць, ініцыятарам той ідэі зрабіўся гітарыст Вячаслаў Корань — музыкант па-добраму зацятый, спраўны, апантаны пошукамі ў галіне гітарнага гучання. Ды мне думаецца, што гэтым разам ён даволі істотна пралічыўся. Замест таго, каб зважаць на характар песень Камоцкай (збольшага — баладнага, настраёвага плана), Вячаслаў, калі казаць спрашчана, прышчэпіў характэрнае для "Уліса" гучанне да манеры спявачкі, палічыўшы яе ці не за новага ўдзельніка ўласнай групы.

Як вынік — новае гучанне Касі Камоцкай, вельмі рокавае, жорсткае, пабудаванае пераважна на фоне гітарнага драйва, які гучыць на працягу ўсяго альбома амаль бесперапынна, выклікае калі не непрыняцце, дык, прынамсі, пэўны супраціў. Практычна ўсе песні ў альбоме аранжыраваныя згодна адной і той жа мадэлі, хоць песні тыя часам вельмі розныя па настрою. І тое, што дарэчы ў загалоўнай, скажам, песні, у песні "Бомба", не вельмі прыдатнае ў многіх іншых ("Калядная", "Залатыя краты", "Месяц верасень"). З іншага боку, даволі сціпла была аранжыраваная слава-тая "Чорная котка", і песня сапраўды выйграла, набыўшы новае гукавое ўбранне. Удамымі, лічу, атрымаліся і аранжыроўкі песень "Новае неба", "Восенская калыханка для краіны".

Вядома, што праца аранжыроўшчыка не менш складаная, чым праца кампазітара. Часам аранжыроўшчык здольны надаць другое, новае жыццё нават не дужа вартасным мелодыям, а часам — ледзь не "забіць" таленавіта напісаны твор. Разумею, што ў даным выпадку спрадоўвае і такі элемент, як прывычка: мы ўсе здаўна прывычаліся да менавіта такой Касі Камоцкай — баладнай спявачкі, якая параўнальна нячаста выходзіла ў рокавую стылістыку. Нічога адмоўнага ў тым, што яна пажадала прачытаць лепшыя ўласныя хіты менавіта з пазіцый выключна рок-музыкі з усімі яе абавязковымі атрыбутамі, зразумела, няма: на тое Камоцкая і артыстка, каб час ад часу пераўвасабляцца аж да непазнавальнасці. Іншая справа — слухачы, якія з натуры сваёй амаль заўсёды — людзі скрозь кансерватыўныя. Яны ўвесь час прагнуць новых песень, але рэдка калі — новага му-

зычнага аблічча выканаўцы. І тады толькі ад артыста залежыць, у якой меры ён здолее пераканаць аўдыторыю. Ці атрымалася тое гэтым разам — казаць адразу складана. З аднаго боку, верныя фанаты Камоцкай, безумоўна, рады новаму альбому з някай сабе і старымі песнямі. З другога, праграма "Цэпеліны" магла быць і больш разнастайная па музычных вырашэннях, а значыць, і больш змястоўная, важкая з мастацкага боку.

Альбом "Цэпеліны" мае той безумоўны плюс, што змяшчае збольшага даўно знаёмыя песні. Калі б гэта быў выключна новы рэпертуар, ягонае ўспрыманне аўдыторыяй было б для мяне куды больш праблематычным. Тым не менш мушу паўтарыцца: з пункту гледжання аранжыровак альбом "Цэпеліны" мог бы выглядаць лепш.

Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКІ.

"БУЛЬБА-ХИТ 2000". Розныя выканаўцы. MC. "Bulba Records", BR 0001. (p) 1999.

Гэты альбом — шмат у чым знамянальны збор наўных і патэцыйных хітоў айчынай папулярнай музыкі. З'яўленне падобнага зборніка варта было чакаць даўно, але толькі летась дзякуючы ініцыятыве маладой, толькі што заснаванай фірмы "Bulba Records" атрымалася сабраць пад адной вокладкай аж 18 песень, з якіх больш за палову гучаць у выкананні маладых, часам проста яшчэ "сырых" музыкантаў. Валікі плюс выдаўцу і гом аплэдысменту!

Нягледзячы на заяўленую адкрытую "папсавасць" зборніка, у ім можна адшукаць некалькі сапраўды вартых увагі нумароў, чые мастацкія паказчыкі не выклікаюць пырэчанняў. Гэта спакойная і прыгожая песня "Только с тобой" (Белорусские Песняры), "Можешь дотронуться" (Зоя Гарына) — твор з пэўнай магічнай атмасферай, цудоўная рэпавая кампазіцыя "Цуд на Каляды" (Аляксандр Памідораў). На ўзроўні, як кажучы, слухаюцца хмяльная песня "Ласточка" латвійскага госця — сябра беларускіх музыкантаў Карла Хламкіна, сціплая "Минск — это я" (дуэт КаСлукадаКавалев), звычайная для "Ляпис Трубецкого", хоць і самая новая песня "Виноградная лоза". Рэшта твораў — менш удалыя ў мастацкіх адносінах, пры гэтым з 18 нумароў толькі 1 (!) гучыць на беларускай мове.

Адна з мат гэтага выдання была ў тым, каб даказаць, перш-наперш шырокая публіцы, што беларуская папулярная музыка можа канкураваць з тым, што мы штодня слухаем і бачым па расійскіх тэлеканалах. Можна смела сцвярджаць: зборнік "Булба-хит 2000" — прадукт цалкам канкурэнтаздольны. Практычна кожны з прадстаўленых на альбоме выканаўцаў пры ўмове этанакіраванай раскруткі здольны прыцягнуць да сябе ўвагу маладзёжнай аўдыторыі. Прыклад — група



"Леприконсы", прадстаўленая на альбоме песняй "Лена". Гэты калектыў са сваімі надзвычай проценькімі песнямі сёння звышпапулярны ва ўсёй Расіі і ўпэўнена завалоўваў падлеткавы аўдыторыя. А дзявочае трыо "Лето" ўжо прыцягнула ўвагу расійскіх "піратаў" ад музыкі — таксама, згадзіся, паказчык не абы-якой папулярнасці.

У цэлым жа выданне зборніка варты аданіць толькі станоўча, нягледзячы нават на тое, што ці не палове песень адмерана найбольш два-тры гады жыцця. Пры гэтым хацелася б, каб у будучыні выдаўцы падобных праектаў ставілі перад сабой больш смелыя мэты, бо канкурэнцыя з расійскай папулярнай музыкай, чый мастацкі ўзровень можна аданіць як надзвычай спецыфічны (мякка кажучы), — гэта адна справа. Цалкам іншая — канкурэнцыя калі не з сусветнай поп-музыкай, дык хоць бы з еўрапейскай. Гут, згадзіся, галаўнога болю ў айчынных выканаўцаў значна больш...

Дз.МУХАВЕЦ.

"СВЯТЫ ВЕЧАР 2000". Розныя выканаўцы. CD. Boutique Kamila. (p) 1999. Запіс — студыя Белтэлерадыёкампаніі. Гукарэжысура, зьвязанне і майстраванне Генадзя Маркевіча, Сяргея Сцяколенкі, Сяргея "Шлемы" Лабандзіўскага.

Другі ўнікальны з пункту гледжання прадзюсерства супольны праект беларускіх рок-музыкантаў па нашумелым у 1997 годзе "Народным альбоме" прынес слухачам мноства прыемных сюрызаў.

Па-першае, альбом прадэманстраваў агульны дух прадстаўнікоў розных груп і салістаў ("N.R.M.", "Крыві", Аляксандра Крывашэва-Памідорава, Віктара Шалкевіча, дуэта "Дзеці"), якія разам узяліся за запіс альбома калядных песень. Апрача ўсяго іншага, музыканты тым самым падтрымалі даўнюю традыцыю заходніх выканаўцаў, якія штогод да Калядаў запісваюць самыя разнастайныя па зместу святочныя альбомы.

Па-другое, ініцыятарам выдання і, па сутнасці, ягоным прадзюсерам выступіў званы ў Мінску буцік — магазін моднага і дарагога адзення. Нягледзячы на ў цэлым вельмі неспрыяльную для выдання бізнесу сітуацыю ў краіне, менавіта людзі бізнесу не толькі выдумалі гэты праект і сфінансавалі ягонае ўвасабленне, але й прэзентавалі яго на вялікім канцэрце ў Мінску 21 студзеня ўжо гэтага года.

Нарэшце па-трэцяе: альбом прынёс новыя версіі як даўно знаных, лічы — кананічных твораў ("Silent Night", "Ave Maria" Шуберта), якія прагучалі ў арыгінальных перакладах на беларускую мову, так і проста новыя песні — часткаю фальклорныя, часткаю — аўтарскія. З ліку апошніх вылучу перш за ўсё "Цуд на Каляды" Аляксандра Памідорава, якая адразу ж сягнула рангу сапраўднага шлягера; сур'ёзную, у кельмі нават шырокага грамадзянскага гучання песню "2000 год" Лявона Вольскага; баладу пра Святога Мікалая Віктара Шалкевіча.

У цэлым жа альбом пакідае вельмі добрае ўражанне, што падтвердзіла цырымонія "Рок-каранацы" на выніках мінулага года, калі "Святы вечар 2000" быў названы лепшым у намінацыі "Падзея года". Можна, зразумела, спрачацца

адносна прафесійнасці ўвасаблення некаторых нумароў ("Зьвіняць званочкі, зьвіняць" у выкананні Ані Брадоўскай), можна разважаць адносна правамернасці спявання сусветнай класікі ў выразна народнай манеры ("Ave Maria" ў выкладанні Веранікі Кругловай), але пры гэтым нельга не адзначыць тую цудоўную, прасветленую, узнеслую атмасферу, якую нясуць літаральна ўсе песні. Гожа дызайн (ідэолага "Народнага альбома" мастака Міхала Анемпадыстава), прадуманасць цэлага, разнастайнага музычнага матэрыяла дазваляюць казаць пра праект "Святы вечар 2000" як пра вельмі істотную музычную акцыю, якая безумоўна застаецца ў гісторыі беларускай культуры.

Вось вам яшчэ адзін аргумент у спрэчцы адносна патэнцыялу айчынных выканаўцаў папулярнай ды рок-музыкі: калі адны існуюць кожны сам па сабе, дык другія рэгулярна ў апошні час сыходзяцца дзеля таго, каб выдаць нешта такое, пра што потым не сціхаюць размовы, што карыстаецца бясспрэчным пошукам.

Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКИ.

"SYNTHETIC". Група "Splenetic". MC. Выдавец не пазначаны. (p) 1999. Запіс "X-Sound Factory", гукарэжысёр Генадзь Сыраваш. Прадзюсер "Splenetic".

Музыка, выдадзеная на гэтым альбоме, адрасаваная выключна вузкому колу слухачоў — тым, хто захапляецца музыкай, блізкай па зместу і гучанню да экстрэмальных накірункаў рока — трэша, дэса і да таго падобнага. У складзе калектыву — маладыя мінскія музыканты, але яны прыйшлі не з вуліцы, што адразу адчуваецца па тым, як увасоблена імі напісанае. У гэтым яўна прысутнічаюць пэўная вывучка і валоданне ведамі ў галіне музыкі, якія яўна вышэй за славутыя "тры акорды". Нават калі не з'яўляешся зацятым прыхільнікам падобнага роду музыкавання, не можаш не адчуць, што ўзровень выканання даволі істотна адрозніваецца да таго, што мы часцей за ўсё сустракаем у тых каманд, якія выйшлі, як кажуць, з двароў і гаражоў.

Што да музыкі гэтага калектыву, дык яна, паўтараю, — на аматара. У падобнай музыцы існуюць свае колы фанатаў. Як кажуць, на здароўе. Міне падобная музычная творчасць, шмат у чым кансерватыўная і замкнёная сама ў сабе, практычна не краінае. Застаецца толькі спадзявацца, што, маючы ўменне і досвед, музыканты гэтага калектыву з часам цалкам раскрыюць уласны патэнцыял у больш багатых на ўласна музыку стылях і напрамках. Гэта значыць, паспяхова перахварваюць на экстрэмальнасць і прыйдуць да таго, што змогуць раскрыцца як аўтары і выканаўцы годна і пераканальна.

Напрыканцы адзначу: энергетыка, якая прысутнічае ў творах калектыву, здаецца, натуральная, а не штучная, калі ўсе нібыта эмоцыі музыкантаў скіраваныя выключна на тое, каб як мага эфектней маніпуляваць на сцэне шыкоўна выгадаванымі фрызюрамі. У музыкантаў "Splenetic" прычоскі кароткія. Можна, таму і музыкі болей, чым прынята ў гэтай стылістыцы?

Зінаіда НЕСЦЯРОВІЧ.

Таямніцы нашага побыту

Сёння даследчыкі народнай культуры імкнуцца не толькі фіксаваць ці аналізаваць асобныя ўзоры народнага дэкаратыўна-прыкладнога ці фальклорнага мастацтва (іх ужо даволі сабрана ў музейных калекцыях, манаграфіях, альбомах ды на магнітафонных стужках), але і ствараць, дакладней, аднаўляць цаласную карціну свету, якую ў свой час так даскаяла ўвасобілі ў самых нечаканых вобразах-сімвалах нашыя продкі.

Асобныя прадметы ўсё часцей разглядаюцца як эквіваленты, метафары іншых сімвалічных тэкстаў народнай культуры. Даследуюцца семантыка арнаменту, асобных рэчаў. Кніга Таццяны Валодзінай адрасаваная не толькі спецыялістам-культуралагам, фалькларыстам і этнолагам, а ўсім, каго цікавіць традыцыйная беларуская культура, яна дае ўнікальную магчымасць уявіць, а дакладней, нават адчуць традыцыйны побыт не як побыт, а як быццё. Кожны прадмет з'яўляецца часткай цэлага, але ж і цэлае прысутнічае ў кожным прадмеце як у сваёй частцы.

Ва ўступе аўтар падкрэслівае, што хутчэй за ўсё не варты гаварыць пра выключна "беларускую" карціну свету, што яна непарыўна звязана са светапоглядам усіх старажытных славянаў, а таксама балтыйскіх народаў. Т.Валодзіна вылучае ў кожным прадмеце яго дамінантную ўласцівасць і спрабуе прааналізаваць практычна ўсе накірунакі духоўнага космасу традыцыйнага бытавання.

Першы раздзел, які называецца "Карціна свету ў прадметных сімвалах", складаецца з асобных лагічна абгрунтаваных падраздзелаў, кожны з якіх канкрэтызуе той ці іншы накірунак духоўнага космасу. Першы — касмалагічны¹. Ён сімвалізуе будову Сусвету, якая разглядаецца на прыкладзе даследавання семантыкі такіх звыклых побытавых рэчаў, як качарга, засланка, патэльня, чапала і рэшата. Другі, касмаганічны, праз сімваліку грэбеня дае ўяўленне пра пераход Хаосу ў Космас, а праз сімваліку хлебнай лапаты — пра стварэнне самота чалавека.

У тэхналагічным накірунку, дзе разглядаецца сімваліка нажа, сякеры, сярпа, іголки і земляробчача (сімваліка бараны), даецца знакавая праграма традыцыйных уяўленняў, звязаных з найбольш распаўсюджанымі прадметамі побыту. Антрапалагічны і эратычны накірункі дапамагаюць зразумець свет, суадносячы яго з самім чалавекам. Тут разглядаецца семантыка разнастайнага посуду, ступы з таўкачом, хамута. Нарэшце дэманалагічны накірунак паказвае чалавека сярод нябачных ці, дакладней, паводле народных уяўленняў, не заўсёды бачных, насельнікаў сусвету. Галоўнымі прадметамі доследу тут з'яўляюцца венік і люстра.

Стройная, лагічная выкладзеная сістэма, бага-

ты фальклорны і этнаграфічны матэрыял, які выкарыстоўваецца ў якасці ілюстрацый, шматлікія паралелі з культурамі, этналогіяй іншых народаў дазваляюць аўтару правесці глыбокае, дасканалое і вельмі вобразнае даследаванне абра-най праблемы.

У асобны раздзел вылучаны "космас" традыцыйнага беларускага адзення. Тут даследуюцца такія часткі традыцыйнага народнага строю, як кашуля, шапка, фартух, штаны, кажух і лапці.

Як можна заўважыць, аўтар піша далёка не пра ўсе прадметы і элементы побыту. Яна свядома выбірае тыя, што найбольш поўна ўвасабляюць рысы таго ці іншага накірунку духоўнага космасу.

Расшыфроўваючы архаічную сімваліку асобных прадметаў, Т.Валодзіна імкнецца наблізіцца да разгадкі іх сакральнага зместу.

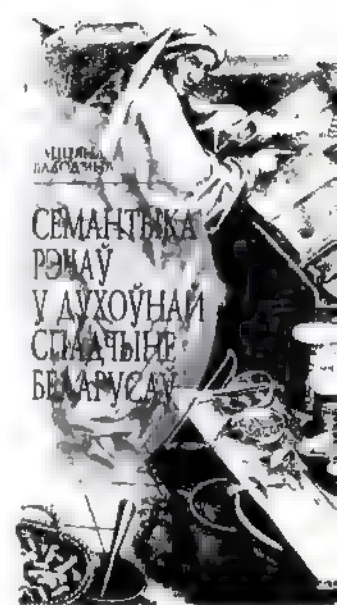
Напрыклад, яна паказвае, што гаршчок, які ў многіх рытуалах увасабляў чалавечую галаву ці чэрава (у жаночым чэраве нараджаецца новае жыццё), з'яўляецца апазітам рэшата, што адвек успрымалася сімвалам неба. А размяшчэнне бараны ў дзвярах хаты — не што іншае, як спроба ўсталяваць кантакт з іншасветам.

У кожным з раздзелаў і падраздзелаў можна сустрэць урыўкі з песень, народныя прымаўкі і прыказкі, абрады, павер'і і г. д. Аналізуюцца і супастаўляюцца выкарыстанне той ці іншай рэчы як у сямейным, так і прыродным гадавым календарным цыкле.

Усе прыклады сістэматызаваныя, у канцы кнігі змешчаны спіс населеных пунктаў і спіс інфарматараў, якія далі звесткі пра тыя ці іншыя традыцыі. Надта багатая і бібліяграфія. Аўтар карысталася і беларускімі, і рускімі, і замежнымі выданнямі.

У выніку Таццяна Валодзіна зрабіла выснову, што на Беларусі "касмичная будова Сусвету суадносілася са структурай дрэва, будовай хаты і нават печы, калі небу адпавядалі крона і птушкі, дах і абразы, дымаход у печы, ствалу — жыццё зямное, а падзем'е атаясамлівалася з яго "насельнікамі" і каранямі, падпечкам і склепам"². Трохузроўненасці Сусвету адпавядаў гэты ж падзел прадметаў хатняга ўжытку і нават традыцыйнага строю, які таксама з'яўляецца своеасаблівым мікракосмам, "домам" чалавека (шапка — кашуля — абутак).

Вельмі важнай уяўляецца выснова аўтара пра тое, што, паколькі ў старажытных славян не існавала апазіцыі "пекла" — "рай", а тыя, хто адыходзіў у іншы свет, не падзяляліся на "добрых" і "дрэнных", чалавек заставаўся цэнтрам светабудовы — замкнёнай прасторы, у якой верх зліваецца з нізам. Такім чынам, "ачалавечваўся" Сусвет і "касмизавалася" жыццё чалавека.



Таццяна Валодзіна.
Семантика рэчаў у духоўнай спадчыне беларусаў.
Мн.: Тэхналогія, 1999. 168 с.

Таццяна Валодзіна — вядомая фалькларыстка, у 1997 годзе яна выдала кнігу “Талака ў сістэме духоўнай культуры беларусаў”, займаецца даследаваннем міфалогіі, календарнай абраднасці, народнай медыцыны. Яе новая кніга, да выхаду якой спрычыніліся Беларускі рэспубліканскі фонд фундаментальных даследаванняў і Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, — у сваім родзе унікальнае выданне. З аднаго боку — гэта глыбокае, падобнае да манаграфій вядомага французскага даследчыка К.Леві-Строса тэарэтычнае даследаванне самой структуры традыцыйнай культуры, з другога — папулярнае выданне, у якім

кожны можа знайсці шмат напам’ятак народных парадаў, як засцерагчыся ад няўдач і выпадковасцей, наладзіць гарманічныя адносіны з усім светам, нават космасам.

Такія кнігі, як “Семантыка рэчаў у духоўнай спадчыне беларусаў” Таццяны Валодзінай, выводзяць нашу навуку на якасна новы ўзровень, уключаюць традыцыйнае беларускае мастацтва ў еўрапейскі і сусветны кантэкст.

Галіна БАГДАНОВА.

¹ Валодзіна Т. Семантыка рэчаў у духоўнай спадчыне беларусаў. Мн., 1999. С. 8.

Падзеі, факты, інфармацыя

Хроніка мастацкага жыцця

Афіцыйна

✓ Пастановай Савета Міністраў Рэспублікі Беларусь для больш шырокага ўдзелу творчай ініцыятыў у правядзенні дзяржаўнай палітыкі ў галіне культуры і мастацтва пры Саўеце Міністраў Рэспублікі Беларусь створаны Грамадскі савет па праблемах культуры і мастацтва. Зацверджаны склад Савета, у які ўвайшлі: Г.Алейнік, З.Белавосцік, А.Ваніцкі, В.Гаявая, Н.Гайда, Я.Грыгаровіч, В.Грамыка, С.Данілюк, Л.Екель, В.Елізар’еў, С.Картэс, І.Лучанок, Л.Манакіна, Г.Нячаева, Я.Паплаўская, В.Раінчык, Б.Стральцоў, Ф.Шмакаў, Р.Янкоўскі і інш.

✓ Міністэрства юстыцыі Рэспублікі Беларусь зарэгістравала Міжнароднае грамадскае аб’яднанне мастакоў і мастацтвазнаўцаў. Прэзідэнтам аб’яднання з’яўляецца Сяргей Крыштаповіч, віцэ-прэзідэнтам — Мікола Паграноўскі.

Званні

✓ За значны ўклад у развіццё беларускага эстраднага мастацтва артысты-вакалісты Надзеі Мікуліч указам прэзідэнта краіны нададзена ганаровае званне “Заслужаны артыст Рэспублікі Беларусь”.

✓ Артысты балета Беларускага дзяржаўнага хараграфічнага ансамбля “Харошкі” Алене Гаявой указам прэзідэнта краіны нададзена ганаровае званне “Заслужаны артыст Рэспублікі Беларусь”. Так адзначаны яе значны ўклад у развіццё беларускага хараграфічнага мастацтва.

Узнагароды

✓ Па традыцыі ў Міжнародны дзень тэатра адбылася цырымонія ўзнагароджання лепшых артыстаў і дзеячаў тэатра Беларусі. Самую ганаровую ў тэатральнай Беларусі ўзнагароду, “Хрустальную Паўлінку”, атрымаў народны артыст Беларусі, народны артыст СССР Фёдар Шмакаў. “Хрустальную зорку” атрымаў магілёўчанін Аляксандр Парфяновіч, а “Хрустальную кветку” — мінчанка Дзіяна Сцяпура. Лепшымі спектаклямі названы “Чорная Невеста” па п’есе А.Дударова ў Віцебскім аблас-

ным тэатры і “Стомлены д’ябал” па п’есе С.Кавалёва на “Вольнай сцэне”; лялечныя — “Братка асёл” (Брэст) і “Трагедыя аб Макбеце” (Магілёў). Першымі тэатральнымі крытыкамі прызнаны Таццяна Арлова, Тамара Гаробчанка і Людміла Грамыка.

Памяць

✓ На працягу двух дзён красавіка ў Беларускай акадэміі музыкі праходзілі IX навуковыя чытанні памяці Л.С.Мухарынскай, у якіх бралі ўдзел выкладчыкі, аспіранты і студэнты акадэміі, а таксама прадстаўнікі музычных навучальных устаноў краіны. Разглядаліся праблемы нацыянальнага фальклору, беларускай і замежнай музычнай культуры XVIII—XX стст.

Дні культуры

✓ У Мар’інай Горцы і Капылі, Крычаве і Магілёве, Светлагорску і Лідзе, Дзяржынску і Смалевічах у пачатку красавіка выступалі з канцэртамі Дзяржаўны акадэмічны кубанскі казацкі хор, аркестр рускіх народных інструментаў “Кубанскія віртуозы”, ансамблі казацкай песні “Казацкая душа” і “Кумы”. Выступленні прайшлі ў рамках Дзён культуры Краснадарскага краю Расіі ў Беларусі.

Юбілей

✓ Па ініцыятыве пасольства Рэспублікі Армения ў Беларусі і армянскай абшчыны Мінска “Айстаў” у Нацыянальным мастацкім музеі Беларусі адбылася вечарына, прысвечаная 100-годдзю з дня смерці знакамітага мастака-марыніста Івана Айвазоўскага.

Фестывалі

✓ XIV Міжнародны фестываль старадаўняй і сучаснай камернай музыкі чарговы раз прайшоў у Полацку. Шэсць канцэртаў фестывалю прадставілі асноўныя жанры камернай музыкі. Сярод удзельнікаў былі: фартэпіяны дуэт Аляксандра Бахчыева і Алены Сарокінай (Расія), піяніст і арганіст Манфрэд Тауш (Аўстрыя), “сярэбраны голас Расіі” Алег Пагудзін, ансамбль старадаўняй музыкі “Laterna Magica” (Расія), арганіст Ціма Янсен (Германія), Мінскі абласны камерны хор і аркестр “Sonorus” і інш.

✓ Два тыдні красавіка доўжыўся II Міжнародны конкурс піяністаў “Мінск-2000”. Жюры пад старшынствам народнага артыста Беларусі, прафесара Ігара Алоўнікава назвала пераможцаў: I прэмія і званне лаўрэата — Аляксандр Музыкантаў (Беларусь, каледж пры Беларускай акадэміі музыкі, II прэмія і званне лаўрэата — Іна Салдаценка (Украіна), III прэмія і званне лаўрэата — Заруі Амбарцумян (Расія). Сярод дыпламантаў — беларусы Канстанцін Красніцкі, Сяргей Смірноў і расіянка Таццяна Цітова.

✓ З 22 па 26 красавіка ў Мазыры прайшоў II Міжнародны даццкі фестываль юных талентаў “Зямля пад белымі крыламі” з удзелам асобных выканаўцаў і калектываў Беларусі, Германіі, Грузіі, Літвы, Македоніі, Расіі, Турцыі, Украіны, Японіі.

✓ Канец красавіка на музычным календары сталіцы быў пазначаны нараджэннем фестывалю “Залатогорская ліра”, які скіраваны на вяртанне да жыцця забытых скарбаў беларускай духоўнай музыкі і яе адраджэнне ў сучаснай гукавой прасторы. У фестывальных канцэртах бралі ўдзел маладзёжны ансамбль “Золак”, жаночы хор пад кіраваннем Святланы Шэйны, хор польскай песні “Кансананс”, хор “Голас Душы” касцёла св. Сымона і Алены, аркестр старадаўняй музыкі “Рычкар”, маладзёжны хор “Sardis”, тэатр “Зніч”, артысты Віктар Скоробагатаў, Таццяна Цыбульская, Галіна Каржанеўская і інш.

✓ “Школьны тэатр-2000”. Такую назву меў гарадскі фестываль школьных тэатральных калектываў Віцебска. Жюры (старшыня — галоўны рэжысёр Коласаўскага тэатра Віталь Варкоўскі) вызначыла пераможцаў: тэатральныя калектывы ліцэя № 1 (спектакль “Навелы” паводле О’Генры), школы № 31 (вадэвіль “Мядзведзь” паводле А.Чэхава, камедыя “Чорт і баба” паводле Ф.Аляхновіча), школы № 34 (“Модны шляхцюк” паводле К.Каванца), школы № 6 (Сымон-музыка” паводле пазмы Я.Коласа).

Выстаўкі

✓ У Віцебскім мастацкім музеі прайшла выстаўка работ мастака Аляксандра Ахола-Вало, якая прысвечалася стагоддзю з дня ягонага нараджэння. Экспанаваліся творы, што ў свой час былі падараваны ім Віцебску.

✓ У Салігорскай карціннай галерэі “Традыцыя” імя Г.Пранішнікава адбылася першая персанальная выстаўка твораў маладой мастачкі Алены Бараноўскай. Было паказана дваццаць шэсць твораў, пераважна большасць з якіх — пейзажы.

✓ На выстаўцы, прысвечанай 50-годдзю з дня нараджэння, мастак-акварэліст, старшыня суполкі “Віцебская акварэль”, выкладчык малюнка і жывапісу мастацка-графічнага факультэта Віцебскага педуніверсітэта Міхась Ляўковіч паказаў свае лепшыя творы. Тут былі работы, што аб’яднаны тэмай Віцебшчыны, — нацюрморты, тэматычныя кампазіцыі, партрэты.

✓ У галерэі візуальных мастацтваў “NOVA” (Мінск) прайшла фотавыстаўка “Фатаграфія “Рашучага моманту”: беларускі варыянт”, у аснове якой пакладзена ідэя вядомага французскага фатографа Анры Карцье Брэсона аб “рашаючым моманце”. У экспазіцыі былі работы вядомых фотарэпарцёраў і фо-

тамастоў Я.Казюлі, В.Стралкоўскага, М.Бандарыка, С.Брушко, С.Кажамякіна, М.Цітова і інш.

✓ Сваю персанальную выстаўку ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі Марыя Ісаёнак назвала “Мелодыі сэрца”. Экспазіцыя была прысвечана юбілею мастачкі.

✓ Зварот мастакоў да творчасці іншых мастакоў сам па сабе нетрадыцыйны і нячасты. Іспанскія мастакі Грэка, Пікаса, Веласкес, Далі, Гоя, Сурбаран, Гаудзі, Міро і іхная творчасць сталі аб’ектамі ўвагі і творчасці беларускіх мастакоў Руслана Вашкевіча, Фёдора Драгуна, Артура Клінава, Міхаіла Нацэўскага, Аляксандра Пушкіна, Аляксея Шалімы. Вынік — выстаўка “У накірунку да Іспаніі” ў Музеі сучаснага мастацтва.

✓ У Музеі сучаснага мастацтва прайшла выстаўка жывапісу мастака, паэта і празаіка Сяргея Давідовіча. Папярэдняя экспазіцыя знаёміла з вялікім цыклам, прысвечаным чарнобыльскай тэме. На гэтай — кожная работа прасякнута любоўю да роднага краю, сваіх каранёў, продкаў. Побач — кнігі вершаў і прозы. Выстаўка мела назву “Душы маёй бяссонніца”.

✓ У Гродне дэманстраваліся работы польскай фотамастачкі Малгажаты Далоўскай. Экспазіцыя мела назву “Імпрэсія”, у яе ўвайшлі фотаздымкі звычайных пакаёвых кветак. З дапамогаю спосабу макраздымкі аўтару ўдаецца стварыць адмысловыя вобразы, перадаць уласныя ўражанні, уласную імпрэсію.

✓ Рэспубліканская дабрачынная выстаўка-конкурс “Халакост вачамі мастакоў” прайшла ў Музеі сучаснага мастацтва. У конкурсе ўдзельнічалі мастакі-прафесіяналы і аматары ва ўзросце да 35 гадоў, дзеці ад 7 гадоў і юнакі да 18 гадоў. У гэтых намінацыях будуць вызначаны пераможцы.

✓ Кафедра мастацка-графічных дысцыплін Брэсцкага дзяржуніверсітэта і маладзёжная арганізацыя “Альба” правялі выстаўку работ студэнтаў псіхалага-педагагічнага факультэта пад назваю “І ўсюды святло, і ўсюды колер...”.

✓ Сорок два абразы з фондаў Нацыянальнага мастацкага музея Беларусі сталі экспанатамі выстаўкі рускіх абразоў XVIII—XX стагоддзяў у Віцебску. Выкананы яны ў розных тэхніках — алеі на дошцы з пазалотай, серабрэне, яечная тэмпера, адбітак на метале.

✓ У мінскім Чырвоным касцёле прайшла выстаўка з нагоды 60-годдзя з дня нараджэння вядомага беларускага мастака Аляксея Марачкіна, на якой экспанавалася нязначная частка ягоных знакамітых твораў.

✓ “Фотаадлюстраванне Віктара Ганчарэнка вылучаеца незвычайнымі эфектамі і знаходкамі. І тое, што ён карыстаецца электроннай або камп’ютэрнай апрацоўкай, з’яўляецца яшчэ адным сведчаннем высокага майстэрства”. Так пісала газета “Культура” з нагоды выстаўкі твораў знакамітага фотамастака, якая адбылася ў зале Мінскага абласнога цэнтра народнай творчасці, што на вуліцы Гікала.

✓ Якое яно, сучаснае беларускае выяўленчае мастацтва, якія асноўныя тэндэнцыі яго развіцця? На гэтыя пытанні паспрабавала адказаць “Новая калекцыя” ў Полацкім музеі беларускага кнігадру-

кавання. Экспазіцыя была падрыхтавана Музеем сучаснага выяўленчага мастацтва.

✓ У салоне-магазіне "Мастацтва" (Магілёў) прайшла выстаўка жывапісных і графічных твораў мясцовага мастака Аляксандра Суворова.

✓ Акварэлі брэскага мастака Лявона Доўбуша склалі экспазіцыю "Мая Брэстчына" ў Кобрынскім ваенна-гістарычным музеі.

✓ 80-годдзю "УНОВІСа" была прысвечана выстаўка ў зале Віцебскай абласной арганізацыі Саюза мастакоў. Свае творы, прымеркаваныя да юбілею, паказалі А. і Г.Фалей, В.Шылко, А.Дасужаў, А.Малей, В. і Г.Васільевы, А.Салаўёў.

✓ У Рэспубліканскай мастацкай галерэі прайшла выстаўка твораў Кастуся Качана, прымеркаваная да 50-годдзя з дня ягонага нараджэння.

✓ У красавіку ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі працавала выстаўка твораў Анатоля Кондуба, прымеркаваная да 50-гадовага юбілею мастака. Экспанаваліся жывапіс і кераміка, пра якія творца сказаў: "Гэта мае дзве надзеі, дзве любові, такія розныя і такія блізкія, і кожная патрабуе ўсяго мастака — без астатку".

Гастролі

✓ Сёлетня Гродзенскаму абласному тэатру лялек спаўняецца дваццаць гадоў. Рыхтуючыся да юбілею, гродзенцы з 14 па 23 красавіка гастраліравалі ў сталіцы Беларусі. У афішу былі ўключаны "Каэкі Пушкіна" (з двух твораў — "Казка пра Залатую рыбку" і "Казка пра папа і яго работніка Балду"), "Казка пра Ямелю", "Неверагодны ілюзіён" і "Тутэйшыя".

✓ Мінскі абласны драматычны тэатр (Маладзечна) гастраліраваў у беларускай сталіцы са спектаклямі "Секс на перапісцы" па п'есе Л.Вашко, "Двое на арэях" па п'есе У.Гібсана, "Восем закаханых жанчын" паводле дэтэктыва Р.Томы, "Караль" па п'есе С.Мрожекка, "Вавілон" паводле апавесці У.Някляева "Вежа", "Чарадзеіства ў краіне Оз".

Прэм'еры

✓ Рэжысёр Б.Лагода, музычны кіраўнік і дырыжор А.Сасноўскі, сцэнограф Я.Ждан, мастак па касцюмах І.Шыцікава, балетмайстар Н.Даўячэнка, хормайстар С.Пятрова ажыццявілі на сцэне Дзяржаўнага музычнага тэатра Беларусі пастановку камічнай оперы Ц.Хрэнікава "Даратэя" (літаратурна-сцэнічная рэдакцыя І.Шыцікавай). У спектаклі заняты І.Зянькоўская, В.Бажэнава, А.Касцёцкі, І.Шыцікава, І.Цярэнцьева, А.Зянькоўскі, Д.Якубовіч, В.Сердзюкова, А.Ранцанц і інш.

✓ Беларускі тэатр "Лялька" ўпершыню паставіў спектакль для дарослых. Гэта — "Ладдзя роспачы". Рэжысёр прэм'еры Віктар Клімчук, сцэнаграфія, касцюмы і лялькі Ганны і Алеся Сідаравых.

Экран

✓ Пасольства Фінляндыі ў Літве, Фінскі кінафонд і федэрацыя "Кінаклуб" у пачатку красавіка ў сталічным кінатэатры "Піянер" правалі паказ фільмаў "Фінскі характар". У праграму былі ўключаны стужкі рэжысёра Акі Каурысмякі "Юха" і "Трымай свой шарф, Таццяна", а таксама работы Міка Каурысмякі і Вейка Аалтанека, Алексі Макела.

✓ Дом Польшкі ў Магілёве і пасольства Польшчы ў Беларусі правалі ў магілёўскім кінатэатры

"Чырвоная зорка" Дні польскага кіно. У праграму ўвайшлі стужкі, якія яшчэ не былі ў масавым пракаце.

✓ Рэстраспектыву французскага дакументальнага кіно 90-ых гадоў "Жыццё, мастацтва, кіно" прапанавалі сталічнаму глядачу пасольства Францыі ў Беларусі і асацыяцыя "Кінаклуб". На працягу красавіка ў 38 краінах свету па ініцыятыве французскай асацыяцыі "Кінакадры ў бібліятэках" адбыўся паказ дакументальнага кіно Францыі. Беларусы ўбачылі ў перакладзе на рускую мову "Гэта мастацтва", "Кантакты: Ёзеф Кудзелка", "Краіна глухіх", "Іў Сен-Ларан: усё па вышэйшаму класу", "Зусім дарослыя", "Маці Ке Лаль" і інш.

✓ "Прыгажосць па-амерыканску", "Зялёная міля", "Шостае пачуццё", "Сонечная лагуна", "Усход—Заход", "Ганна і кароль" — назвы фільмаў-лаўрэатаў і намінантаў прэміі "Оскар" 2000 года. Паглядзець іх мелі магчымасць мінчане ў кінатэатрах "Кастрычнік", "Аўрора" і "Масква".

Канферэнцыі

✓ Сёлетні міжнародны конкурс піяністаў "Мінск-2000" сабраў вялікую колькасць музыкантаў з розных краін свету. Пасля двух тураў музычнага спаборніцтва члены журы конкурсу разам з выкладчыкамі Беларускай акадэміі музыкі, спецыяльных музычных навучальных устаноў сабраліся для абмеркавання і падвядзення вынікаў, вызначэння перспектыв. У канферэнцыі, прысвечанай конкурсу (якая, дарэчы, праводзілася ўжо другі раз), бралі ўдзел першы прарэктар Акадэміі музыкі, прэзідэнт Беларускай асацыяцыі педагогаў фартэпіяна ВЕЛ ЕРТА (пад эгідай якой і адбылося гэта мерапрыемства), доктар навук, прафесар, акадэмік Міжнароднай акадэміі навук вышэйшай школы (ІНЕА) В.Яканюк, загадчык кафедры спецыяльнага фартэпіяна Беларускай акадэміі музыкі В.Шацкі, рэктар Маскоўскай кансерваторыі, прафесар М.Аўчыннікаў, прадстаўнік Варшаўскай кансерваторыі М.Лукашчык, прафесар Кіеўскай кансерваторыі В.Казлоў.

У праграме канферэнцыі асабліва вылучаўся даклад В.Яканюка, прысвечаны беларускай фартэпіянай школе, стан якой разглядаўся ў кантэксце еўрапейскай музычнай культуры. Падкрэслівалася сувязь беларускага піянізму з традыцыямі маскоўскай і Санкт-Пецярбургскай школ. Доклад быў праілюстраваны схемай, што дазваляла бачыць вытокі і напрамкі развіцця беларускага фартэпіянага выканальніцтва.

Выступленне М.Лукашчыка з Польшчы было прысвечана напрамкам фартэпіянага выканальніцтва мастацтва ў Варшаве. Докладчык падкрэсліў розніцу паміж шапэнаўскай і расійскай піяністычнымі традыцыямі, а таксама адзначыў рознабаковы ўплыў польскай школы на іншыя, у тым ліку беларускую.

Прафесар з Кіева В.Казлоў спыніўся на гісторыі развіцця ўкраінскай фартэпіянай школы, росквіт якой прыпаў на 60-ыя гады нашага стагоддзя. Было адзначана, што на Украіне існуе маскоўская галіна фартэпіянага выканальніцтва.

Рэктар Маскоўскай кансерваторыі М.Аўчыннікаў акрэсліў шмат праблем у фартэпіянным выканальніцтве. Яго выступленне было скіравана супраць

(Заканчэнне на стар. 56.)

Summary

Alena Yaskievich. "Genesis of Old Belarusian Influence" (p. 2).

The openness of Belarusian culture is explained by the peculiar ability of national culture not only to respond actively to outside influences but also, in naturally transforming them, to produce a mechanism of its own influence. Such a peculiarity of old Belarusian culture was determined by the special character of medieval Christianity, which during its missionary expansion permeated the literatures of both related and remote ethnic groups.

Tamara Nizhnikava: "On the Stage You Feel Happy..." (p. 7).

Tamara Nizhnikava devoted all her life to the theatre, opera and the stage. Her artistic charm impresses with its grandeur and versatility: her name as a performer is well known in many countries of the world; she is also a teacher who has raised several generations of singers. For about ten years she has chaired the Singing Department of the Belarusian Academy of Music; she is an active public figure. The artistic life of the people's Artist of the USSR is discussed by Tamara Siarnova, the author of the publication, and Tamara Nizhnikava herself.

Anastasiya Saprankova. "A Small Choir Is a Super Choir!" (p. 10).

The Unia choir is well known not only in Belarus but also far abroad. It is natural that the group's creative character is determined by the individuality of its artistic leader. For Unia, which is ten this year, it is its founder and director Kiryl Nasayew. He talks about the formation, successes and plans of the choir.

Ales Turovich. "How to Save 20,000 People" (p. 13). The publication is subtitled "Confession of the Computer Suicide".

Siarhey Kliatsow. "Loshytsa Musztabel, or Loshytsa Idyll" (p. 14).

As far back as the 16th century, one of the Drutski-Horski princes had a house erected on a picturesque slope where the river Loshytsa flows into the river Svislach. Nobody knows today what it was like, for there has been many a construction and reconstruction in its place ever since. Since the 1920s, in the building of the end of the 19th century, there has been the Soil Science Institute. The building was not destroyed during the last war. At the end of the 1980s, Loshytsa was declared a historical monument, where it was decided to organize a museum of 19th-century decorative and applied arts. Since that time, research and restoration work has been in progress on the premises. What has been done? The answer is in the publication.

Tattsiana Mushynskaya. "Esmeralda — Is It a Premiere or an Event?" (p. 19).

Last December, the National Ballet presented its latest work — Esmeralda (to C.Puni's music). It continues the same tendency in the Theatre's repertoire policy as "The Swan Lake", "Don Quixote", "The Sleeping Beauty", "Shadows", "Corsair" and "Raimonda", when classical ballets are produced as splendid magnificent shows that are certain to attract audiences with developed taste and enjoy success.

Sviatlana Niemahai. "The Music Treasury of the Niasvizh Roman Catholic Cathedral" (p. 22).

End of the publication (for the beginning see No 3).

Uladzimir Kazlow, Uladzimir Parfianok. "The Metaphysics of Life and the Metaphysics of Stanislaw Ignacy Witkiewicz's Photography" (p. 27).

A genius of diversity — this is the name often applied to Stanislaw Ignacy Witkiewicz, whose creative work covers painting, theatre, philosophy, art theory, photography. The author of influential novels and plays, discoverer of the theatre of the absurd in the first place, an officer of the tsarist army in the second, a revolutionary commissar in the third, experimenter with various drugs in the fourth, artist and photographer in the fifth, Witkiewicz managed over a very short period (1911—1913) to attain notable heights in the art of portrait photography.

Neli Biekus-Hancharova. "Pawel Zak's Photo Stories" (p. 31).

The works of Pawel Zak, a Polish photo artist, belong to traditional, analogue photography. Objects depicted in them were and are situated in the material world of space and time. Such a technical detail is important not only for creating a complete picture of his art, but also for understanding his photos in each particular case.

Iryna Sychova. "Valentiy Vankovich. New Finds" (p. 34).

The Belarus National Art Museum has a branch — "The Vankovich House. Culture and Art of the First Half of the 19th Century". The branch is to be opened this May.

Valiantsina Tryhubovich. "From Bahdanava to the Great World" (p. 37).

From last November to this February, at the Museum of Sculpture in Bialystok (Poland), there was an exhibition of Ferdynand Rushchys's works. The exhibits were lent by 16 museums and institutions of Poland, private collectors and the famous artist's heirs. Three halls displayed paintings, watercolours, gouaches, stage scenery drafts, books, magazines, programs, postal stamps, badges and many other things directly connected with the artist.

Maksim Zhabankow. "Mechanics of TV News" (p. 41).

The article is based on the materials of the lecture "Television As a Meaning Machine" presented by the author at the Belarusian Collegium.

Tattsiana Valodzina. "Skirt" (p. 45).

According to the author, this article of women's clothing has both its "history" and its "poetry".

Yuras Barysievich. "Search in Internet" (p. 47).

The author makes an attempt at classifying and assessing useful Internet information and give recommendations as to searching materials on art.

Dzmitry Padbiarezski, Dz.Mukhavets, Zinaida Nestsiarovich. "Discography" (p. 49).

New Belarusian recordings.

Halina Bahdanava. "Mysteries of Our Mode of Life" (p. 51).

A review of Tattsiana Valodzina's book "Semantics of Things in the Spiritual Heritage of the Belarusians" published last year by the Minsk Tekhnalogiya Publishing House.

The issue carries Artistic Life News of the past months, pages of the calendar for June.

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змест даных, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаліся ў рэдакцыю, павінны быць надрукаваны на машыцы праз два інтэрвалы ў двух экзэмплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцыдууюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звартацца ў друкарню выдавецтва "Беларускі Дом друку".

Набрана і зварстала на абсталяванні, атрыманым па гранту Беларускага фонду Сораса.

Падпісана да друку з арыгінал-макета 05.07.2000. Фармат 60х90^{1/8}. Друк афсетны. Ум. друк. арк. 7,00. Ул.-выд. арк. 8,68. Тыраж 753. Зак. 1017.

Друкарня выдавецтва "Беларускі Дом друку". 220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

стэрэатыпаў, штампаў у выканальніцтве, якія ствараюць пэўную перашкоду для музыкантаў. Загадчык кафедры спецыяльнага фартэпіяна В.Шацкі ў сваёй прамове ўзняў вельмі важнае пытанне рэпертуару; у прыватнасці, разважаў пра мэтазгоднасць паўтарэння з году ў год, з конкурсу ў конкурс адных і тых жа вядомых твораў. Такім чынам, на канферэнцыі разглядаліся вытокі, здабыткі і недахопы сучаснага беларускага выканальніцтва. Аднак падкрэсліваліся і пазітыўныя моманты, напрыклад правадзенне штогадовых фестывалаў у абласных цэнтрах, што дае магчымасць выяўляць маладыя таленты.

Алена Ярашэвіч.

Народная творчасць

✓ Лаўрэатам, адначасным прызам "Белы мядзведзь", вярнуўся з I Міжнароднага фестывалю сямейных музычных калектываў "Палярныя зоркі" ў Мурманску сямейны ансамбль Рэдаўкаў з Дзяржынска. Беларускім музыкантам уручаны і спецыяльны дыплом.

✓ Міхась Засінец, Лідзія Трохалева, Валянцін Альшэўскі, Іван Супрунчык, Мікалай Тарасюк. Гэта вядомыя прадстаўнікі ініцыяна мастацтва Беларусі.

Старонкі календара: чэрвень 2000

1 Міжнародны дзень абароны дзяцей.

3 85 гадоў з дня нараджэння **Адольфа Самойлавіча Гугеля**, беларускага мастака, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі, **60 гадоў з дня нараджэння Андрэя Андрэевіча Каляды**, беларускага літаратуразнаўца, тэатразнаўца, педагога.

5 75 гадоў з дня нараджэння **Эльвіры Пятроўны Герасімовіч**, беларускага мастацтвазнаўца, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі,

75 гадоў з дня нараджэння Майі Фёдаравны Рыбалкінай (1925—1985), мастака дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва.

6 50 гадоў з дня нараджэння **Аляксея Ануфрыевіча Дударова**, беларускага празаіка і драматурга, тэатральнага дзеяча.

7 175 гадоў з дня нараджэння **Эдварда Бавіфацы Францавіча Паўловіча** (1825—1909), мемуарыста, мастака.

9 65 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Леанідавіча Кузня-**

цова, мастака дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва,

40 гадоў з дня стварэння Беларускага дзяржаўнага архіва-музея літаратуры і мастацтва (БДАМЛІМ).

14 100 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Іванавіча Забэйд-Суміцкага** (сапр. Забэйда) (1900—1981), беларускага спевачка. Жыў у Празе.

15 80 гадоў з дня нараджэння **Таццяны Міхайлаўны Аляксеевай**, беларускай актрысы, рэжысёра радыё, заслужанага дзеяча культуры Беларусі.

16 125 гадоў з дня нараджэння **Канстанціна Міхайлавіча Галкоўскага** (Галкаўскаса) (1875—1963), беларускага і літоўскага кампазітара, дырыжора і педагога.

17 110 гадоў з дня адкрыцця **Мінскага гарадскога тэатра**. З 1920 года ў ягоным памяшканні працуе Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы.

21 180 гадоў з дня нараджэння **Браніслава Францавіча Залескага** (1820—1880), польскага і бе-

ленавіта іх работы склалі аснову экспазіцыі "Свято незвычайнага мастацтва" ў Нацыянальным музеі гісторыі і культуры Беларусі. Да выстаўкі быў прымеркаваны навукова-метадычны семінар "Ініцыяна мастацтва — каштоўнасць, вартая зберажэння".

✓ З 14 па 16 красавіка на сцэнічных пляцоўках Оршы і Барані прайшоў II Адкрыты фестываль "Тэатральная вясна-2000". У ім узялі ўдзел аматарскія тэатральныя калектывы Оршы, Брэста, Маладзечна, Віцебска, Жодзіна.

✓ Драма Аляксея Дударова "Парог" стала семнацатым па ліку спектаклем народнага аматарскага тэатра Магілёўскага цэнтра культуры і вольнага часу. Пастаноўку ажыццявіў рэжысёр Міхаіл Бацэвіч.

Выданні

✓ Група педагогаў Магілёўскага музычнага вучылішча (кіраўнік У.Зарэмскі) падрыхтавала зборнік "Музычнае мастацтва", у які ўвайшлі артыкулы па гісторыі музыкі, біяграфічныя звесткі пра кампазітараў і педагогаў-музыкантаў. Дапамагалі ў выпуску зборніка магілёўская асацыяцыя "Кола сяброў" і фонд "IDEE". Тыраж 300 экз.

ларускага мастака і пісьменніка, **65 гадоў з дня нараджэння Нэлі Захараўны Багуслаўскай**, беларускай артысткі эстрады, заслужанай артысткі Беларусі.

22 95 гадоў з дня нараджэння **Канстанціна Аляксандравіча Мулера** (1905—1993), беларускага і рускага балетмайстра і артыста балета, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

24 100 гадоў з дня нараджэння **Кузьмы Чорнага** (Мікалая Карлавіча Рамашэўскага) (1900—1944), беларускага празаіка, драматурга, публіцыста.

25 85 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Міхайлавіча Глазана** (1915—1980), беларускага і рускага спевачка, заслужанага артыста Беларусі.

27 90 гадоў з дня нараджэння **Алеся (Айзіка Евелевіча) Кучара** (1910—1996), беларускага крытыка і драматурга.

28 95 гадоў з дня нараджэння **Віктара Якаўлевіча Галаўчынскага** (1905—1961), драматурга, рэжысёра, народнага артыста Беларусі, народнага артыста Літвы.



Уладзімір Сулкоўскі. На рацэ Гарынь. Алей, 1993. 90 x 80.

5'2000



MACTAЦTBA



Алена Юр'ева. Звеставанне. Алей, 1990. 100 x 100.